

جماليات فنون المسرح  
بين اللقطة الزمانية و اللقطة المكانية



تأليف

أ.د. أبو الحسن سلام



# جماليات فنون المسرح

بين اللقطة الزمانية واللقطة المكانية

تأليف :

أ. د. أبو الحسن سلام



إهداء..

إلى....

**الفنان / فاروق حسني**



# الفهرست التحليلي لاحتويات الكتاب

## الباب الأول

جدل اللقطة الجمالية في التعبير المسرحي ..... ١٣

## الفصل الأول

### الأصول والمفاهيم

- ١٤ ..... حول المفهوم .....
- ١٦ ..... مدخل إلى علم الجمال - علم الجمال ( للمفهوم - المصادر - النظريات ) .....
- ١٨ ..... أولاً : مصادر الجمال بين الفلاسفة والعلماء والنقاد ( سقراط ، أفلاطون ، أرسطو ، شيشرون ، هيلقيوس ) ..
- ١٩ ..... ثانياً : مقاييس الجمال في العصور الوسطى ( القديس أوغسطين - توماس الإكويني ) .....
- ٢٠ ..... ثالثاً : مقاييس الجمال في عصر النهضة ( هتشن - باوم جارتن ) .....
- رابعاً : الرومانتيكيون ( ديكارت - شليجل - كانت - مايكل انجلو - فولتير - جوته - كرونش - راي
- باير - ملنر ) ..... ٢١
- مصادر الجمال في الإبداع الأدبي والفني : ..... ٢٤

الفنان الطبيعي : يرى الأشياء بعينها .

الفنان الواقعي : يرى الأشياء بعينه .

الفنان الرومنسي : يرى الأشياء بحسه .

الفنان السوريالي : يرى الأشياء ولا يراها

الفنان الانطباعي : يرى الشيء الواحد عدة أشياء .

الفنان الملحمي : يرى الأشياء بعين بيتها وخصرها .

الفنان التكعيبي : يرى جوهر الأشياء بعين فكره . ( ..... )

نظريات علم الجمال ( نظرية محاكاة ، نظرية الجمال الفني ، النظرية الرومنسية ، النظرية الشكلانية ) ..... ٢٥

نظرية القيم ( وتشعب في قسمين ) :

١ . النهج العلمي : ( نظرية اللذة ، الشهية ، نظرية الرغبة والبول ، النظرية الفرويدية النظرية

الماركسية ، النظرية الذرائعية ، النظرية الاجتماعية النظرية

الاستمولوجية ) ..... ٢٦

٢ . النهج الفلسفي : ( النظرية الانتقالية - نظرية الإرادة ، الوجودية ) .....

## الفصل الثاني

### القيمة بين الأصول والمفاهيم ..... ٢٧

تعريف القيمة : القيمة عند اللاطون ، القيمة عند شيشرون ، القيمة عند بركله القيمة عند كلاكيون ، القيمة عند هيجل ، القيمة عند يونج القيمة عند جرهام سيمتار ، القيمة عند أولولندروس ، القيمة عند بارسونز ..... ٢٨

تعريف بارسونز للقيمة : تتمثل في الأنساق الثقافية التي تشمل على ثلاث اتجاهات  
الاتجاه الأول : ( أنساق الأفكار وأنساق الرموز التعبيرية ، وأنساق الاتجاهات القيمة )

الاتجاه الثاني : ويتمثل في اتجاهات قيمة معرفية أو استهوانية أو أخلاقية

الاتجاه الثالث : ويتمثل فيما هو أدائي وفيما هو تعبيري . ..... ٣١

تعريف جلين فيرون للقيمة : لها خاصية إنسانية أو اجتماعية لا دخل للفرد فيها وهي مستمرة وتنتقل عبر الأجيال  
نتيجة للاكتساب والتراكم الممتد من الماضي إلى الحاضر مع تغيرها وهي تشكل جوهر

الثقافة . ..... ٣٣

القيمة عند هارتمان : إطاراات للتجربة الإنسانية وللأشياء الموجودة .....

القيمة عند سارتر : غاية وجودية .....

القيمة عند جون ديوي : لا توجد بمزول فهي هزة الوصل بين الواقعي والممكن .....

القيمة عند كير كجورد : قيمة دينية فوق الأخلاق والجمال .....

القيمة عند ماكوري : مبدأ تفسيوي وليست مفهوماً أو تصوراً فلسفياً .....

القيمة عند السوسولوجيين : حقائق جوهرية مقومة للبناء الاجتماعي تعمل على احترام أو توقيف لأحكام لقواعد  
للماير والسلوك الخاص بالتنظيم الاجتماعي وشق مجالات الثقافة

الاجتماعية .....

القيمة عند جوليس جولد : تشير إلى اللقنات الثقافية المشتركة في تقدير اللياقة المعنوية والجمالية والإدراكية  
لأهداف الاتجاهات. ....

القيمة عند فرانز ادلر : تنقسم إلى أربعة أقسام : هي مفردات مطلقة وأفكار مثالية وهي ترتبط بأغراض وغايات  
وأهداف وهي ترجمة للأفعال والسلوك وهي مقومات وعناصر أساسية في عملية

التطبيع والتكيف الاجتماعي . ....

التعريف النفسي للقيم : هي الحاجة النفسية أو الدافع الغريزي لإيجاد التوازن النفسي والطمأنينة ..... ٣٤

تعريف بارسيني ( المدرسة السلوكية ) : هي أشياء سلوكية وليست روائية أو بيئية ، كما أنها نسق من الرموز ذات  
اتجاه وظفي يؤكد لمنطق خاص من السلوك الإنساني . ....

تعريف وليام توماس : يفرق بين القيمة والاتجاه . ....

فالقيمة عنده هي الصعده الجماعية في المجتمع



### والانتهاء : هو الصيغة الفردية في المجتمع

- تعريف بول فيري للقيمة : الأشياء المرغوب فيها ويمثل فيها الخير ..... ٣٤
- تعريف هاري أوجستا للقيمة : مفهومات اجتماعية تشير إلى الحس .....
- تعريف يروم سوركين للقيمة : القيم والمعايير تشير إلى فئة عامة من المعاني .....
- تعريف دوركايم للقيمة : ظاهرة اجتماعية متداخلة مع الإنسان فالدين والقانون والفن ظواهر فرعية للقيم .
- تعريف العوا للقيم : تشمل الثقافة كلها .....
- مناهج قياس القيم : ( قياس تحليلي ، قياس وصفي ، قياس دجائي ، قياس تكاملي ، قياس نقدي ..... ٣٥
- قياس معياري ، قياس إحصائي ، قياس وصفي ، قياس تأملي ، قياس تجريبي ) .....
- الوصفيون : يقتصرون على الوصف والتفسير دون الحكم .....
- المعايرون : يقيسون الجمال وفق قيم ثلاثة هي : الحق الخير الجمال .....
- النقديون : يقيسون الجمال على مثال محسوس أو مثل أعلى ، مثل أفلاطون .
- الإحصائيون : قياس دلالة الأرقام في تفسير العلاقات المتغيرة والثابتة للظواهر الجمالية .
- الامتباطيون ( التأمليون ) : القياس اعتماداً على القدرات أو الملكات العقلية أو الانفعالات التي تأسست على
- التصورات العقلانية بعيداً عن البرهنة أو التحقيق التجريبي .
- التجريبيون : اعتماداً على وجود معمل جمالي واختبارات لقياسية للجمال بديلاً للتأمل .
- تصنيف سراجر للقيم :

- القيم النظرية أو المعرفية : تهدف إلى البحث عن الحقيقة المجردة
- القيم الاقتصادية : تهدف إلى البحث عن المتعة والربح العملي
- القيم السياسية : تهدف إلى البحث عن القوة والتقدم والتغيير .
- القيم الاجتماعية : تهدف إلى تماسك العلاقات والمشاركة بين الأفراد .
- القيم الأخلاقية : تهدف إلى تحقيق الغايات الفاضلة والخير من السلوك الأخلاقي .
- القيم الدينية : تهدف إلى مثاليات قدسية بين المجتمع الإنساني .
- القيم الجمالية : تهدف إلى الانسجام والتناسق والجمال في العمل الفني . ..... ٣٦

### تعريف الزلباني للخصائص الاجتماعية للقيم :

- مشتركة بين عدد كبير من الناس
- تستلزم اهتمام الفرد والجماعة لارتباطها بمجالات حيوية أو اجتماعية
- تستهدف صالح الجماعة أو ما تعتقد أنه لصالحها
- تصنف بالثبات النسبي - أي المحافظة -
- تعمل نظم المجتمع ومنظوماته على حفظها
- تعبر عن نفسها بالرموز الاجتماعية

- لها أهداف خلقية
- تتميز القيم بمسائدة بعضها بعضاً
- أشكال القيم :
- أولاً : قيم موضوعية : منها ما هو كوني وما هو إنساني
- القيم الكونية : تتمثل في الأعراف التي تتطلب الأجيال جيلاً بعد جيل وتدخل فيها القيم الدينية
- القيم الإنسانية : نتاج تمارست بشرة نابعة عن علاقات اجتماعية متباينة لها صفة الثبات أو التكرار .
- القيم الاجتماعية : نتاج تفاعل بشي وهي تختلف من بيئة لأخرى فقيم العرب غير قيم الهند غير قيم الأسويين أو اليابانيين .
- ثانياً : القيم الجمالية : وتظهر في تلازم المتناقضات في الصورة التعبيرية وفنون التصوير والتشكيل المرئي والسيمي وهي من خواص الأسلوب الفني وعناصره في الشكل

### الفصل الثالث

- ٣٩ ..... الصورة الجمالية بين النص والعرض
- ٤٠ ..... تطبيقات (١)
- مصدر القيمة الجمالية في الصورة الشعرية :
- تحرير الصورة الجمالية
- ٤١ ..... جماليات الصورة الحركية
- دور الروابط في صنع الصورة الجمالية
- ٤٢ ..... التبرج في التعليل ودوره في صنع القيمة الجمالية في الصورة الشعرية
- تعدد الأساليب في الصورة الشعرية الواحدة
- ٤٣ ..... الصورة الجمالية : تطبيقات (٢)
- قراءة درامية وجمالية لمسرحية " فيلان الدمشقي "
- ٤٤ ..... أولاً : قيم النظرة الزمنية في مسرح مهدي بندق بين تيار الوعي وتيار الشعور
- ٤٦ ..... قيم النظرة الزمنية بين تيار الوعي وتيار الشعور في غيلان الدمشقي
- ٤٨ ..... مهمة الممثل
- خصوصية القاموس اللفظي ودرامية التعبير لدى الشخصية
- ٥١ ..... الحوار الناقص ودوره في تأخير لحظة تفجير الصراع
- ٥٢ ..... علاقة المادة بالوعي
- ٥٤ ..... مادة الفكر وعلاقتها بوعي المبدع

٥٥	النص الموازي في الإرشادات المشهدة .
٥٦	جدول الإرشاد والحوار .
	جدول الألفاظ والأسلوب .
٦٠	تذبذب الوعي الطبقي بين الأقوال والأفعال .
٦٣	التحليل السياسي بين تيار الوعي وتيار الشعور .
٦٤	القناع والقيمة التصويرية في المسرحية .
٦٧	الشخصيات بين الحضور والغيب .
٦٨	<b>فنتائج تطبيقات (٧) :</b>
	الاستخلاص الأسلوب
	الاستخلاص الموضوعي
٧١	<b>في جماليات المسرح القديم ( تطبيقات (٣) :</b>
٧٢	أولاً : عاصمة الكورس في المسرحية القديمة .
٧٣	ثانياً : طبيعة الفكر والقيم في حوار الكورس في مسرحية ( أنتيجوني ) .
	(فكرة التخطي - فكرة الأزدراء - فكرة الفطمة - فكرة تعدد الآلة
	- فكرة لمواجهة بين الجيوش - قيمة البطولة - قيمة التضامن - قيمة
	طاعة الحاكم - قيمة دافع الموتى - قيمة العمل - قيمة الأخلاق -
	قيمة الحب - قيمة صلة الرحم والعطف - قيمة النجاة من غضب الآلة -
	قيمة العقاب الإلهي - القيمة الأسلوبية (الجمالية) - فكرة الحق والواجب
	- قيمة الرضا بالقدر - فكرة النبوءة - قيمة الدماء )
٨٠	إدراك القيمة الموضوعية .
	<b>إدراك القيمة الجمالية في النص المسرحي الخليلي ( تطبيقات (٤) :</b>
٨٤	المقابلة الدرامية .
٨٥	الصورة الفنية وخصوصيتها .
٨٧	التخلص الدرامي التفريري في الحدث .
٨٨	صورة العربي وصورة الأجنبي بين محركي الصراع والمتصارعين في المستوى التاريخي والمستوى الدرامي .
٩٠	الرمز ودلالاته في المشهد .
٩١	<b>جماليات التكوين في العرض المسرحي ( تطبيقات (٥) :</b>
	أولاً : التكوين المسرحي المقصوح : امتداد خارج المنظور المسرحي ( فضح ياجو غروب ديمولة مع عطيل) .
٩٢	ثانياً : التكوين المسرحي المعلق : تكوين داخل الإطار - أمثلة تطبيقية - مشهد صلب العلاج .

- ثالثاً : التكوين المسرحي الهرمي : يدخر للمؤلف الصراع الرئيسي - أمثلة تطبيقية من مشهد اغتيال يوليوس قيصر . ..... ٩٢
- رابعاً : التكوين المسرحي الإشعاعي : خطوط رئيسية مائلة تتلاقى كلها أو أغلبها في نقطة تجمع مركزي واحدة - أمثلة تطبيقية من عرض مسرحية الإسكندر الأكبر ومشهد قتل كليوتس .

## الباب الثاني

### جدل جماليات المسرح بين لغة الجسد ولغة الفن التشكيلي . ..... ٩٥

#### الفصل الأول

### جماليات لغة الجسد في المسرح بين الروعة والتشويه . ..... ٩٦

#### المحتوى

- الفكر والجنس بين الحضور للمادي والحضور الرمزي
- في مسرح صلاح عبد الصبور . ..... ١٠٤
- جماليات البداية في الحوار الجنسي . ..... ١٠٦
- جماليات التعبير عن الشبق الجنسي في المسرح . ..... ١١٠
- جماليات حكايا المضاجعات . ..... ١١٠
- صورة الغزل الجنسي في الحوار السليبي ( بعد أن يموت الملك ) . ..... ١١٣
- بعد أن يموت الملك والتعرض الجنسي مع الأموات . ..... ١١٥
- جماليات الصورة الإباحية في المسرح ( في " الرقصة الأخيرة لسالومي " ) . ..... ١٢٦
- مشاهد اغتصاب الوطن والمواطنة في مسرح سعد الله وديس . ..... ١٣٢
- جماليات لعبة الحياة الزوجية في مسرح هارولد پتير . ..... ١٣٧
- الفرابة في المسرح الأجنبي . ..... ١٣٩
- كازانوفاف والتعرض الجنسي في مسرح أبولينير . ..... ١٤٤
- جون جوبن وفلسفة الضلالة . ..... ١٤٦
- التعرض الجنسي وصورة ( المعجزة لرافائيل ) . ..... ١٤٧
- سالومي وإغواء الأبناء . ..... ١٤٨
- البداية والجنس وكالاريسس البراجماتيكي في المسرح الأمريكي . ..... ١٤٩
- صور التجديف في المسرح بين الروعة والتشويه . ..... ١٥١

## الفصل الثاني

١٥٧	جدل جماليات الدراما والشعر والتشكيل .
١٥٨	قراءة نقدية جمالية لرباعيات صلاح جادين .
١٦٣	المسكوت عنه بين هوية الأداء وهوية التلقي .
١٦٥	الأساس النظري للأداء التفيكي للرباعية .
١٦٦	اللقطة الجمالية للرباعية .
١٦٩	رباعيات الحيام بين جماليات شعر القصص وجماليات الزجل .
١٧١	الموازنة بين رباعيات الحيام في ترجمة رامي وصياغتها بالزجل .
١٧٥	حتشيسوت بدرجة الصفر بين دراما مهدي بتدي وجماليات فاروق حسني .
١٧٦	بين قراءة النص وقراءة لوحة الغلاف .
١٧٨	الملقطة الجمالية في عروض مسرحية مصرية .
١٧٩	جماليات الساكن والمتحرك في معرض منحوتات درامية .
١٩٠	جماليات التكوين في الصورة للمسرحية بين الاتزان والتباين والتوزيع في وحدة .
١٩٥	جماليات التباين في الصورة للمسرحية .
١٩٨	القراءة الطفولية لشهرزاد بلغة ولید حوي .
٢٠٣	النتائج العامة للبحث .
٢١١	ثبت المصادر والمراجع .



**الباب الأول**  
**جدل اللقطة الجمالية في التعبير المسرحي**

**الفصل الأول**  
**الأصول والمفاهيم**

## المقطة الجمالية في المسرحية العربية بين قيم النظرة المكانية وقيم النظرة الزمانية

تقديم : حول إشكالية البحث وأهميته :

لست أقصد بالمكان والزمان ودورها في صنع الحدث المسرحي العودة إلى الاتجاه الكلاسيكي ( الاتباعي ) المعروف ، حيث تقيد ذلك الاتجاه الفني بوحدات ثلاث هي ( الزمان والمكان والموضوع ) وما ارتبط بهذه الوحدات الثلاث من مظاهر تخلت في : الهدوء والتفكير والتوازن وعظمة شأن الأشخاص الفاعلة في الأحداث ( صانعة الأحداث ) ولكنني قصدت زوايا الاختيار في إبداع الفنان ( الكاتب المسرحي ) زوايا التصوير الدرامي بما تضمنته من بعد جمالي مكاني وبعد جمالي زمني وحساسية الصورة الدرامية التي توصل إليها في اللوحة أو المشهد أو في المنظر المسرحي بالقدر الذي يتمكن فيه من الصبر عن حالة التشابك والتداخل الشعوري بعيداً عن الأحكام.

وخلاصة الأمر أني لم أقصد الوقوف عند الصورة المسرحية في النص و العرض المسرحي ولكنني قصدت إلى جانب ذلك ما خلف الصورة المسرحية : العاطفة - الفكر - الإدراك الشعوري لعالم التجربة الإبداعية وللعالم المحيط بها ، مع قدرة فنية عالية على صنع التوازن في الصورة المسرحية بين متناقضين هما الفكر والعاطفة ، حيث العاطفة في انطلاقها والفكر في تحديده . وهنا يبرز دور المبدع في ضبط التجربة ، في توازن الصورة في وحدة تجمع بين نقضين رئيسيين ونقائض فرعية تصب كل منها في واحد من متبعيهما دون أن يظهر شيء من تنافر أو نشوز في الصورة نفسها .

على أن هذا كله يعني تقدير الصورة . ولأن الصورة فن من حيث شكلها فإن تقدير الصورة متعلق بالذوق متعلق بالخبرة ، والخبرة تتحقق من خلال بعدين أو مؤثرين أحدهما ذاتي ( يخص ذات المبدع ثم ذات المطلقي ) أما الثاني فهو موضوعي ( خاص ببيئة المبدع ثم بيئة المطلقي ) ذلك أن الفنان الذي يعيش في فترة زمنية لها نظامها الاجتماعي الخاص يحتمل أن يميل إلى الإنتاج الفني الذي يتفق مع الكيان الاجتماعي الذي يحمل ذوقه وطابعه . وفي مجتمع يقوم على نظام الطبقات يتحتم أن يختلف الذوق من طبقة إلى أخرى . فإذا كان المجتمع منقسماً منقسماً منقسماً



مشكلات التذوق والتقدير الجمالي منقسمة كذلك وسوف لا يستطيع الوصول إلى نتائج فعلية موحدة للتقدير الجمالي لسائر هذه الطبقات<sup>١</sup>.

علم ما تقدم فمادامت هناك طبقات مختلفة فسيبع ذلك بالضرورة وجود جماليات مختلفة للشيء الجميل ومعايير للجمال ترتبط بالمستوى الاقتصادي لكل طبقة . وبضمحل أدب الطبقة ونفها مع اضمحلالها .

والقياس الجمالي يختلف من طبقة إلى طبقة أخرى ومن عصر إلى عصر . ولذلك فهو مسألة نسبية<sup>٢</sup> فإذا كان الفكر وكانت القيم هما ركيزتي البعد الموضوعي ، وكان الأسلوب بعناصره الفنية وقيمه الجمالية هو الوسيلة التي يتيح المبدع بواسطتها للفكر وللقيم أن يتجسدا . وإذا كان موضوعنا هو وقفة تقديرية منهجية للشكل الفني في النص و العرض المسرحي العربي ، فإن تقدير الشكل يرتبط بتقدير الفكر للقيم الموضوعية من ناحية ، كما أن الفكر وكذلك القيمة هما موضوع بحثنا . غير أننا نخرج من ذلك بنتيجة مفادها أن التقدير هو نتاج القياس وأن قياس الفكر يرتبط بالحقائق في حين يرتبط قياس القيمة الاجتماعية والأعراف وترتبط القيم الإنسانية بالمشاعر ، عند القياس . بينما ترتبط القيم الجمالية بالنوق وبالذرية ( الخبرة ) . لذلك فإن تقدير الشكل لا ينفصل عن تقدير المضمون في العمل الفني ذاته . وربما كان هذا ما دعا ( أي . جي . هوز ) ، أي ( هـ . هوز ) إلى القول "إن قيمة التعليم لا يمكن أن تقاس قياساً كلياً في حدود الحقائق المستظهرة قبل في حدود التأثير الذي تتركه في نحو الفرد -الروحي والخلقي والعقلي والاجتماعي والجسمي".<sup>٣</sup> ولكن ما القيمة ؟ وما الجمال ؟ على اعتبار أن الجمال قيمة يراها البعض في الموضوع ويرأها البعض الآخر في الشكل أو الأسلوب .

ذلك هو موضوع هذه الدراسة على المستويين النظري و التطبيقي في النص وفي العرض المسرحي وفي الشعر و في التشكيل .

<sup>١</sup> د. محمد بسيوني ، الفن الحديث ، ط ٧ ، القاهرة ، دار المعارف بمصر . ١٩٦٥ م ، ص ١٤٩

<sup>٢</sup> م ، ن ، والصفحة نفسها

<sup>٣</sup> أي . جي . هوز ، أي هـ . هوز ، الصلح والتعليم - مدخل في التربية وعلم النفس . هـ رمب : حسن الدجيلي ( الرياض .

الطابع الأهلية للأرستو . ١٣٩٥ هـ ، ١٩٧٥ م ) ص ٥٢٦

## مدخل إلى علم الجمال

علم الجمال علم فلسفي نشأ في أحضان الفلسفة منذ نشأها الأولى حين كانت تعنى بالإنسان كموجود حي فاعل ومعنى بعلاقته بالكون والفاعل فيه ( وفق نظرة الفلسفة المثالية ) نبت التي تؤمن بفكرة الخالق والخلق وعالم الغيب ، ولقد ظل علم الجمال فرعاً من فروع الفلسفة في المصور الوسطى وكذلك في عصر النهضة ، وامتدت تبعية هذا العلم للفلسفة الحديثة ، تلك التي عنت بالإنسان وعلاقته بنفسه أو تلك التي نظرت إلى علاقة الإنسان بنفسه وعلاقته بالآخر ( الفلسفة المادية ) علاقة الأنا بالغير سواء كان فرداً أو جماعة .

- إذاً للقد ارتبط علم الجمال في البداية بما ارتبطت به الفلسفات المثالية القديمة فكان محور التطور الجمالي للكون - محوراً قائماً على ترميز ذلك المنظور على ما وجد عليه في الطبيعة بوصفه صورة مادية مثالي أو معنوي موجود في عالم الغيب (عالم الميتافيزيقا ) تبعاً لفكر أفلاطون الفلسفي ، ذلك الفكر تبلور عنده فيما عرف بنظرية الأئثل - ثم أن التطور الجمالي للفلسفة المثالية الأرسطية قد تأسس على نظرة الساكاة ( التقليد ) الفني ، ليس كمثال موجود في عالم الغيب والشهادة ولكنه تقليد للموجود المثالي في الحياة البشرية والتقليد الفني بمعنى تصوير الانعكاس الخاص بحياة البشر لفهم خصائص هذه الحياة وطبيعة علاقتها بالكون ( بالموجود في الطبيعة ) وبالواجد لهذا الكون ( الأنا المطلقة ) : ( الله ) أو الخالق لهذا الكون .

## في نشأة علم الجمال :

ظهر اسم علم الجمال لأول مرة عام ١٧٣٥ في مؤلف الكسندر بوجمارتن *Alexander Baumgarten* وعنوانه *Reflections Poetry* حيث ظهر له أن هناك نوعاً من المعرفة أو الإدراك في الشعر وفي الفنون الأخرى ، وأصبح مصطلح بوجمارتن " علم الجمال " من المصطلحات الدائمة في قاموس الفلسفة بعد أن استبعد بوجمارتن التأملات العقلية التي ظلت مسيطرة على علم الجمال حتى القرن الثامن عشر ولقد تطور علم الجمال بعد بوجمارتن وأصبحت هناك نظريات جمالية مبدئية الأساسية هي الحيرة الجمالية . غير أن الواقع يدلنا على أنه لا توجد نظرية واحدة سائدة في الحيرة الجمالية .

خلاصة الأمر حول نشأة علم الجمال أن هذا العلم قد كان لوناً من ألوان النشاط الفكري الفلسفي منذ نشأة الفلسفة عند اليونان حيث تمثل الفلسفة اليونانية المعرفة الشاملة

والنظرة الشاملة للمعارف عامة ، وكان التفكير الجمالي ينحدر نحواً عقلياً منطقياً تبعاً للتفكير الفلسفي للفيلسوف ، حيث أن الوعي الجمالي والشعور بالقيم الجمالية لذاتها مستقلة عن أية فرائد عملية لم تعرف في ذلك الحين .

" فبالرغم مما أثاره أفلاطون وأرسطر من قضايا هامة حول الجمال وطبيعة الفن ، إلا أن آراءهما كانت تابعة للتفكير الفلسفي الخاص بكل منهما . كما أنه لم يكن للفن أو للجمال . ذنت الاهتمام الخاص الذي يجعل منه ميداناً مستقلاً عن الميادين الفكرية الأخرى " .

" وقد انفصلت ميادين كثيرة عن الفلسفة ، مكونة لنفسها علوماً مستقلة ، وكان علم الجمال من ضمن تلك الميادين التي كوتت لذاتها علماً مستقلاً " .<sup>١</sup>

## **حول علم الجمال** **(المفهوم - المصادر - النظريات)**

لقد تباينت نظرة الفلاسفة في كل المصور إلى الجمال كما تباينت نظرة علماء الاجتماع ونظرة علماء النفس . وتباينت نظرة المبدعين على اعتبار أن الإبداع لا يسمى ابتداءً ما لم يزخر بالقيم الجمالية التي تغلف القيم الموضوعية لتجلب الإعجاب في رحلة الوصول إلى الإتقان .

" إن علم الجمال يقوم على الافتراض والاختلاف لذلك يدخل ضمن إطار الفلسفة لذلك فهو يمثل فلسفياً لأنه لا يخطو خطوة إلا وراء القوانين والمقاييس في العلم الإنسانية " .<sup>٢</sup>

وعلى ما تقدم فقد اختلفت الآراء حول تعريف مفزوم الجمال إذ تناول الفلاسفة ذلك المفهوم عبر المصور منذ أفلاطون حتى الآن وأبدى كل منهم رأيه بما يضيف أو ينقص أو يغير رأي الآخرين فتباينت تعريفاتهم ما بين أصحاب الفلسفة المثالية ، وأصحاب الفلسفة المادية .

وكذلك تناول علماء النفس ذلك المفهوم نفسه وتباينت آراؤهم حوله تبايناً واضحاً سواء فيما توصل إليه بعضهم ، أو فيما توصل إليه الفلاسفة حول ذلك المفهوم . وكذلك تباينت آراء علماء الاجتماع حول المفهوم نفسه في إطار تعريفهم جميعاً للمفهوم القيمة فتمهم من رأى أن الجمال ينبع من الموضوع المطروح في العمل الأدبي أو الفني ، ومنهم من رأى أن القيمة الجمالية

<sup>١</sup> د. بيل أحمد صادق " اللذة الجمالية وعلم الجمال " (مجلة المسرح) ع ٧٥ - فبراير ١٩٩٥م ، ص ٦٧.

<sup>٢</sup> د. أميرة مطر " لذة الجمالية العربية " (ملف لذة الجمالية العربية - مجلة الفكر العربي - يناير / مارس ١٩٩٢م) العدد

٦٧ السنة ١٣ ، ص ١٦٢ .

نسج من المجتمع نفسه من خلال مطابقة القيم التي يشتمل عليها العمل الفني لقيم هذا المجتمع أو ذاك . وهناك من رأى أن القيم الجمالية تتضمن في اشتغال العمل الإبداعي أدباً أو فناً على قيم معينها تؤمن بها جماعة من الجماعات مثل القيم الدينية أو القيم السياسية .

غير أنه قد وجد بين هذه التعريفات ما ينسب القيم الجمالية إلى التقدير الذاتي للشخص نفسه وفق حالته النفسية . غير أننا نجد من بين النقاد الفنيين من يعرف القيمة الجمالية بأنها نزعة شكلية تستند إلى " البراعة المختدة بنفسها والتي يقصد إليها المؤلف في ذاتها ، أي البراعة التي لا تقم بحل مشكلات البناء الموسيقي بل تقم بالبريق التكنيكي وحده ، وبصعوبة الأداء ، وأن تبهر المستمعين . ومثل هذه البراعة الشكلية لا تقف على مسافة من الجمهور ، بل إنما تعتمد اعتماداً أساسياً على إعجابه بها " <sup>١</sup> وهي عنده أيضاً نتاج اللعب الجاد بوسائل التعبير الذي يحدد به في بعض الأحيان مستوى العمل الفني وهو لا يقصر القيمة الجمالية على الشكل وحده بل يرى للمعزى دوراً في الوصول إليها فهي عنده " أنيقة الحلول التي توجد للصعوبات الشكلية التي لا تنشأ من المحتوى نفسه بل كذلك من المصحة الخالصة التابعة من التحكم في الشكل ، إن الشكل هو دائماً نوع من الانتصار لأنه حل لمشكلة ، وبذلك تتحول الصفة الجمالية إلى صفة ذهنية " <sup>٢</sup>

ومعنى ذلك أن تقدير القيمة الجمالية واستخلاصها من العمل الأدبي أو الفني لا يتأخر إلا من خلال تأمل أو إعمال ذهني للمطقي قراءة أو سماعاً أو مشاهدة وهي تستحيل على الشخص العادي ذلك أن " الحلول الشكلية البارعة يمكن أن تخفى على الشخص العادي ، بل يمكن أن يراها غريبة أو غير مناسبة . ومع ذلك فإنها ضرورية لإكساب العمل الفني غنى ولدفع الموسيقى وكل عمل فني للتطور . وهذه القدرة الشكلية على الإبداع ، وهذا اللعب الجاد بوسائل التعبير هي التي تحدد في بعض الأحيان مستوى العمل الفني .

### • أولاً : مصدر الجمال بين الفلاسفة والعلماء والنقاد :

١- مقاييس الجمال عند الفلاسفة : ( في العصر القديم )

أ - سقراط : ( ٤٦٩ - ٣٣٩ ق.م ) يرى سقراط " أن الجميل لا بد أن يكون مفيداً مؤدياً للفرض منه " .

<sup>١</sup> أرنست فيشر ، حرروة الفن ، ترجمة : أحمد حلم ، القاهرة ، مطبعة للصرية العامة للكتاب . ١٩٨٦ م ، ص ٢٥٣

<sup>٢</sup> م ، ن ، ص ٢٥٢ .

ب- أفلاطون : ( ٤٢٩ - ٣٤٨ ق.م ) يرى أفلاطون أن الجميل هو النافع الذي يستلزم التفكير فيه سرور " وهو يؤثر لأنه ينقل الإنسان إلى عالم الله (مع أنه حي ) كما يرى أن الروح تدرك الجمال ولكن الحواس تدرك انعكاسات هي ظلال للجمال . وقد رأى أفلاطون ما رآه أفلاطون حول مفهوم الجمال وإدراكه .

ج - أرسطو : ( ٣٨٤ - ٣٢٢ ق.م ) ويرى أن الجمال هو ما تدركه العين من الأجزاء المتناهية في الصغر والمتناهية في الكبر .

إذا فالجميل مدرك من رؤية الكائن الحي وعلى ذلك فإن الجميل عند أرسطو نسبي وهو متغير بتغير رؤية كل كائن حي على حدة . فهو يأتي من خارج الشيء من حركة الرؤية الحية لكائن ما لحركة العناصر المتناهية صغراً وحركة العناصر المتناهية كبراً وملاحظة الفروق التي بينهما وإدراكها ومن ثم تقييم الشيء كله والحكم بأنه جميل أو قبيح وهنا تشكل الحركة والسكون واليات عناصر قياس الجميل . وهو النسجم المحدود الذي نلاحظ فيه الاعتدال والتناسب .

د - شيشرون : ( ١٠٦ - ٤٤٣ ق.م ) يرى أن الجمال صفة ذاتية في الجميل نفسه ولا تتوقف على منفعة ، وإن المظهر الخارجي للشيء ولو كان مصطنعاً يكفي لجماله جمالاً .

هـ - هيلانيوس : يرى أن الإنسان لا يبدع إلا ما تنفع عليه عيناه . ومعنى ذلك أن الجميل هو جميل في نظر من يراه كذلك والقبيح هو قبيح عند من يراه قبيحاً وتلك نظرة ذاتية أي هي تقدير ذاتي .

### • ثانياً : مقاييس الجمال في العصور الوسطى :

الجمال يصدر عنه ( اتصال النفس البشرية بمعنى في الجميل )

١ - المقدّيس أوغسطين : ( ٣٥٤ - ٤٣٠ م ) هو أحد أوائل المنظرين في أثناء مرحلة الإقطاع في القرون الوسطى وكان يقول إن الرب هو الجمال الأبدي المطلق الذي يخرج عن نطاق الإحساس وإن الفن لا ينتج صوراً واقعية لهذا الجمال وهو يرفض ابتهاج المرء عند مصاحبه للتراث الكنسي ويرى أن " الأحرى به ألا يستمع إلى الموسيقى إطلاقاً " ويرى أن شكل الفن يجب أن يترفع عن مضمونه ، أن يتصاح تماماً لتعاليم الكنيسة من هنا غلبا الغموض والرمزية المستعين للمميزتين للفن<sup>١</sup> .

<sup>١</sup> أرفسبايكوف وآخرون ، أسس علم الجمال للماركسي اللينيني ، ترجمة : جلال للناطقة ، بيروت ، دار القادري ، وموسكو ، دار التقدم ، ١٩٨١م ، ص ١٧ .

ب - توماس الإكوييني : ( ١٢٢٥ - ١٢٧٤م) منظر الفن في أواخر القرون الوسطى بين القرنين الثاني عشر والرابع عشر ويرى أن الجمال ينبع من ابتهاج الرب لكل مخلوق " فكل كائن يجبول على جوهرة" ومن هنا يبرز جمال العالم الفعني . وقد ظهر تأثير فكره الجمالي على أعمال انثان الإيطالي جوتو وكذلك ظهر على أدب دانتي حيث تطور مذهب أهمية الأعمال الفنية في أربع نواح : تاريخية ومجازية ومعنوية وثقافية وبذلك برزت عند دانتي في " الكوميديا الإلهية " و " الحياة الجديدة " السمات للمادية والفردية في الصورة الفنية والتوجه نحو البحث عن مصادر الجمال في عالم الأشياء .<sup>١</sup>

### • ثالثاً : مقاييس الجمال في عصر النهضة :

أ - هتشمن : ( ١٦٩٤ - ١٧٤٦م) يرى أن " الجمال إنّا أصل طبيعي وأساسه الوحدة والانسجام مع التعدد ، وإما تقليدي ويتوقف على مطابقة القرع للأصل " .  
ب- باوم جارتن : ( ١٧١٤ - ٢١٧٦م) يرى أن الجمال هو الكمال الذي يشعر به الإنسان دون الحاجة إلى التأمل العميق " .

تعليق نقدي : وقد تلاحظ لنا أن مفهوم جارتن لمصدر الجمال يتعارض مع مفهوم أفلاطون إذ ربط أفلاطون تعريف الجميل بالنفع الناشئ عن التفكير في سرور ، أي ربط اكتشاف الجميل بعملية التفكير ، في حين نجد جارتن ربط الجميل بالشعور دون الحاجة إلى التأمل العميق في حين نجد أن فلاسفة العصور الوسطى وهم ينسبون تقدير الجمال إلى اتصال النفس البشرية بمعنى الجميل نفسه كأنهم يماسون مع ما قال به أفلاطون من ناحية ومع ما قال به جارتن من ناحية أخرى لأن اتصال النفس البشرية يتحقق بالشعور أكثر مما يتحقق بالتأمل العميق . غير أن اكتشاف معنى في الجميل شيء لا يتحقق إلا بالتأمل والتفكير .

ويتفق هتشمن مع ما قال به أرسطو من قبل إذ نسب مصدر الجمال فيما هو جميل إلى عناصر داخلية خاصة بالشيء الجميل نفسه ، حيث يكون منسجماً محدوداً معتدلاً متناسباً . غير أن هتشمن يفصل الأمر على نحو أكثر اطراداً فيقسمه إلى صل طبيعي ومصادر الجمال فيه راجعة إلى الانسجام والوحدة والتعدد أي عناصر متعددة ومنسجمة نتيجة لتوحيدها معاً وإلى جمال تقليدي

<sup>١</sup> نفسه ، ص ١٨ .

يظهر من خلال مطابقة فروعه لأصله ، ويتفق شيشيرون قبل هتشمن مع ما قال به أرسطر بخصوص الجمال حيث يرى أن مصادره تابعة من الشيء الجميل نفسه وليس من نفع هذا الشيء .

### • رابعاً : الرومنتيكيون :

أ- ديكارت : ( ١٥٩٦ - ١٦٥٠ ) وهو لا يرى وجوداً لشيء اسمه الجمال . ومعنى ذلك أن الجميل أو القبيح هو تقدير للنظر نفسه ( تقدير ذاتي )

ب- شليجل : يرى أن الجمال هو غير المحدود بنهايات ولكنه يدرك عن طريق الرمز .

ج - كانط : ( ١٧٢٤ - ١٨٠٤ ) يرى كأنط أن " النظرة الجمالية هي النظرة المجردة من كل غرضي عملي " ومعنى ذلك أنه يرى ما رآه أرسطر وشيشيرون وهتشمن لأن الجمال صادر من الجميل نفسه .

د - هيجل G.W.F Hegel ( ١٧٧٠ / ٨ / ٢٧ - ١٨٣١ / ١١ / ١٤ )

يرى أن الجمال يكمن في إدراك العقل لتأنيق الفكرة من خلال وجود حسي (في الشيء الملموس) حيث يقول " الوجود الحسي الخاضع ليس جميلاً على الإطلاق " لكنه يبقى جميلاً لو أدرك العقل تأنيق ( الفكرة ) من خلاله " ويرى أن مجال الفن هو مجال ذو خاصية متميزة وهو الوسيط " الوسيط حيث هو وحده الفردي والكلّي أي الموحّد بين تقيضين ( الوسيط هو الشكل الفني والوسط هو الهيئة )<sup>١</sup> والفن لدى هيجل هو ميدان الروح المطلقة التي تنترك في هذه المرحلة ذاتها في صياغة حسية صورية .

أما الجمال في الطبيعة فهو عنده عهد للمثل الأعلى الذي لا يتجلى كاملاً إلا في الفن ، ماراً بمراحل الشكل الرمزي ، ثم الكلاسيكي ، ثم الرومنسي .

في المرحلة الرومنسية يتعدى الفن حدود كشف الروح المطلقة عن ذاتها عبر الإحساس والصور ، ويرتقي إلى الشكل الأعلى وهو الفلسفة ، حيث تتجلى الفكرة في شكل مفاهيم . ويتضح الدور الذي ركز عليه هيجل في تجليه مفهوم الجمال كالتالي :

- دراسته للصورة الفنية انطلاقاً من مقولات العام والفردي ، المضمون والشكل ، الذاتي

والموضوعي ، الحسي والعقلاني .

- وضعه لنظرية العقدة الفنية والشخصية .

<sup>١</sup> د. كمال عبد ، علم الجمال المسرحي ( بغداد ، الموسوعة الصغيرة ، ٣٤٩ ، دار الشؤون الثقافية العامة ١٩٩٠ ) ص ١٣٨ .

- قيامه بتحليل مقولتي التراجيدي والكوميدي على ضوء نظرية الفصل بين الأنواع .
  - نظرته إلى جوهر الإبداع الفني فهو عنده يمثل في إدراك عملية التطور الذاتي للروح والقدرة على التعبير عنها في صور فنية تستند إلى الخيال والإلهام الإبداعي .
  - تأكيد على ضرورة قيام الفنان ( العبقري ) بدراسة الحياة واستيعابه الكامل لمادة الفن .
- وبذلك كان مغايراً لما جاء به ( كانط ) من قبل .

هـ - مايكل أنجلو : يرى أن الجمال مصدره المادة نفسها حيث يرى أن الدمى التي لم يتحتها كأنها محبوسة في الصخر الأصم الذي لم يلمسه بعد : "على ذلك فقيمة الجمال ماثلة في قيمة المادة نفسها .

ويعلق كمال عيد فيرى أن الأساس الجمالي للرومنتيكية يتوازى مع الأساس الجمالي للكلاسيكية \* من ناحية العمر أو الزمن كلاماً قريب من الآخر من الناحية الزمنية ظهوراً وانتشاراً .

أما فولتير F.M.Voltaire ( ١٦٩٤ / ١١ / ٢١ - ١٧٧٨ / ٥ / ٣٠ )

يتفق مع أرسطو حول ذاتية الجمال وإن كان لا يرى في نقده للدراما الشكسبيرية جمالاً في الشخصيات حيث يقول عن شكسبير ( دراماته باعتبار شخصياتاً من البربر خالية من النظام والذوق يحملون عبارات منمقة وثالة ليس فيهم من الحقيقة الطبيعية إلا القليل والنادر ويشعرون أضواء باهرة تؤذي العين من ظلامهم الكثيف وسط تكبر وغطرسة بالقنطار " .

ز - جوته : ( ١٧٤٩/٨/٢٨ - ١٨٣٢/٣/٢٢ ) يرى الجماليات جزءاً من مصادر الشكل أو الموضوع والجمال يظهر عند اختفاء المادة وكل ما هو نافع .. فهو في رأيه قبيح . ومعنى ذلك أنه يرى القيمة الجمالية في الفن تقوم على الشكل والمضمون معاً إذ يقول إن الفن من جهة نظره شيء جميل .

ح - كروتشه : لا يؤمن بموضوعية الجمال . إذاً فهو يراه في الشكل فحسب ولذلك ينقده اصطفاً علم الجمال الماركسي نقداً لاذعاً .

ط - فرويد : ( ١٨٥٦ - ١٩٣٩ ) إن الجمال هو آخر ما يمكن أن تدل فيه نظرية التحليل النفسي بشيء .

ي - راي باير : ( ١٨٨٩ - ١٩٥٩ ) عنده أن لا قانون للجمال .



ك - ملنر : يرى أن الفن هو السبيل إلى الأخلاق . ولما كانت الأخلاق عنده هي جوهر الأشياء التي يتخذها الإنسان في حياته كي يعيش هنياً لذلك فإن الفن هو جوهر الأشياء وتلك هي قيمة تقديره للفن .

عليق نقدي : وهذا يعني أن الجمال عنده في الموضوع لأن الأخلاق هي قيم موضوعية اجتماعية وينظر زكي نجيب محمود أيضاً مثل باير وقطب لا يرى موضوعية للجمال وعبد الله الطيب يراه مجموعة فضائل تدرك بالحواس أما عز الدين اسماعيل فيفرق بين رؤية جمال الشيء ورؤية صفات الجميل فالأولى تعني حدوث عاطفة نحو الشيء الجميل والثانية لا تعني ذلك والأولى سابقة للثانية إذ أن رؤية الجمال نتاج المتعة أو اللذة كما يقول مستيانا ( ١٨٦٣ - ١٩٥٢ م ) إذ يرى أن الجمال هو لذة تحولت إلى موضوع في حين أن إدراك صفات الجمال هو عمل النقد .

ويرى بعض مفكرى العرب ونقادهم آراء متباينة في الجمال . عند العقاد : الجمال هو الحرية فالألماء الجاري أجمل من الماء الأسن إذ فقد حصر الجميل في الحركة لا السكون أو الثبات أما حامد عبد القادر<sup>١</sup> فيرى أن الجمال يدرك ثم يأتي تحليله بعد تفكير . وذلك راجع إلى أن نماذج الوحدة المتميزة مع غيرها يفقدها بعض نماذجها في وجودها الذاتي الذي يصبح جزءاً في الشكل النهائي . أما عروضة<sup>٢</sup> فقد رأى ما راه حامد عبد القادر .

وإذا كان كل من الفلوطين وتوماس الإكويني وشلر وكروتشه يرون أن الجمال هو ( القدرة على ترجمة ما في النفس ) فإن ذلك يعني أن كل عمل تعبيرى أو فني هو جميل . على اعتبار أن الأعمال الإبداعية في الأدب وفي الفن تقوم على ترجمة ما في النفس البشرية . كما أن الجميل في الطبيعة وفي الحياة المعيشة هو كل صورة تترجم أحاسيس النفس التي استقبلت تلك الصورة .

غير أن مفتاح إدراك الجمال يكمن في إدراك ( الرابط الأساسي في الإنتاج الإبداعي أولاً

وفق شروط كل إبداع على حدة :

- فالرابط الأساسي في الموسيقى هو اللحن
- والرباط الأساسي في الرسم هو اللون
- والرباط الأساسي في الأدب هو اللغة

<sup>١</sup> حامد عبد القادر ، دراسات في علم النفس الأدبي ، ط١ ، القاهرة - المطبعة النموذجية ١٩٤٩ م .

<sup>٢</sup> د . عبد الله عروضة ، معية الجمال والفن ، المكتبة الخفائية ( ٤٣٢ ) القاهرة ، لجنة للنسرة العامة للكتاب ١٩٨٨ م .

- والرباط الأساسي في الشعر هو العاطفة

- والرباط الأساسي في الرقص هو الإيقاع

والجمال يكمن في الفن قبل أن يدرك بالترجمة المنطقية والفن هو الجمال بعد أن يترجم بالإدراك  
استسي والدخني فالفن في الجمال والجمال في الفن ولا فصل بينهما فهما وجهان لعملة واحدة فإذا  
كان العلماء قد اختلفوا حول مفهوم الجمال فإن اللقطة الجمالية لقيم النظرة المكانية ولقيم النظرة  
الزمانية في الأدب والفن قد اختلفت من اتجاه فني أو أدبي إلى اتجاه فني أو أدبي آخر كما اختلفت  
من قبل آراء العلماء والفلاسفة والنقاد ولكن اختلاف المبدعين لا يتبلور في فكرة ضد فكرة  
ولكنه اختلاف تعبير عن تعبير أولاً وآخر - وهو ليس اختلاف مواجهة ولكنه اختلاف خطوط  
مترازية لكل خط استقلاله غير أنه يسير جنباً إلى جنب مع الخطوط الأخرى ولا يتعارض معها  
أو يحول بينها وبين الامتداد .

## • مصادر الجمال في الإبداع الأدبي والفني :

- تختلف رؤية الفنان لمصدر القيمة الجمالية ، تبعاً لاختلاف نظرة الفنان في كل اتجاه أدبي  
أو فني فالفنان الطبيعي له نظرة مغايرة لنظرة الفنان الواقعي أو الرومنسي أو السريالي ..... إلخ  
لشيء نفسه ويمكن توضيح ذلك على النحو الآتي :
- ١- الفنان الطبيعي : يرى الأشياء بعينها .
  - ٢- الفنان الواقعي : يرى الأشياء بعينه .
  - ٣- الفنان الرومنسي : يرى الأشياء بحسه .
  - ٤- الفنان السريالي : يرى الأشياء ولا يراها .
  - ٥- الفنان الانطباعي : يرى الشيء الواحد عدة أشياء .
  - ٦- الفنان الملحمي : يرى الأشياء بعين بيتها وعصرها .
  - ٧- الفنان التكميلي والرمزي التجريدي : يرى جوهر الأشياء بأفكاره .

نخلص من ذلك إلى أن النظرة إلى الجميل تختلف من فنان إلى آخر وفق الاتجاه الفني الذي  
يصدر عنه وهذا " مايرانش " يؤكد طبيعة نظرة الفنان التكميلي للأشياء فيقول أن ( الحقيقة ليست  
في حواسنا بل في فكرنا " ولكنه يبالغ نوعاً ما فيرى أن " الحواس تشرد . كما أن الفكر يبنى "   
وكذلك يرى دوفنشي ذلك الرأي حيث يتبرل " إن الرسم شيء فكري " . و نسكية فن القهيم

فحسب والاستيعاب لا فن الانفعال فقط كما يقول موريس سيرولا<sup>١</sup> وكذلك يرى كاي من جلين وميتزجر أن " العالم المرئي لا يصير العالم الواقعي إلا بفعل الفكر " .

### **نظريات علم الجمال**

تعددت نظريات علم الجمال ، فإلى جانب نظرية المحاكاة هناك النظرية الشكلية ( الماركسية والبنوية ) والنظرية الانفعالية ( الرومنسية ) إلى جانب نظرية الجمال الفني والنظرية الفينومينولوجية .

١- نظرية المحاكاة : وهي نفسها نظرية أرسطو التي يذهب فيها إلى أن مصدر الجمال يكمن في الكلي وليس في الفردي فيرى أن الجمالي هو الكلي وليس الفردي ويرتب الأفضلية للفن على التاريخ على هذا الأساس وهذا معناه أن مصدر الجمال من داخل العمل الفني نفسه وأنه يتعلق بالشكل الفني قبل المضمون ، والكلي يحكم عنده بجدل المطلق والتسبي وجدل المظهر والحقيقي والكلي ليس مجالاً يتفرد به الفن عن بقية أنواع المعرفة في حين أن الجمالي هو خاصة في الفن .

٢- نظرية الجمال الفني : وجهت النشاط الخلاق والتلوفي حيث شكلت الاعتقادات المتعلقة بالفن وقيمه ، ومن ثم أثرت على الفنان ووجهت إدراكه الخلفي نحو قيم معينة في العمل الفني وجعلت الناقد في حكمه على العمل الفني يركز على هذه المبادئ التي تقدمها له هذه النظريات .

٣- النظرية الرومنسية : تركز على المبدع حياته ووعيه .

٤- النظريات الشكلية : وهي تلك النظريات التي تتبناه الماركسية والبنوية والسيمولوجية وهي تركز على دراسة طبيعة العمل الفني نفسه إما معزولاً عما عداه ( الشكلية ) وإما كشفرة تستخدمها في بناء المعنى ( البنوية والسيمولوجية ) واكتشاف الشفرات والعلامات التي تقوم بعملية التوصيل في العمل الفني وتكون مسئولة عن إنتاج الدلالة في العمل الفني أو في سياق اجتماعي وتاريخي ( الماركسية ) .

٥- النظرية الفينومينولوجية : تركز على تجربة القارئ أو المتلقي في تلقي العمل الفني وتعطيه دوراً متميزاً في استكمال ما يقدمه المبدع إذ أن عمل المبدع ناقص وقاصر يكمله المتلقي بتجربته .

وهناك من يصنف نظريات القيم فيقسمها إلى فئتين أحدهما علمية والآخر فلسفية<sup>١</sup>

<sup>١</sup> موريس سيرولا ، السيميائية ، ترجمة : سمير شريب ، القاهرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب .

النهج العلمي :

- ١- نظرية اللذة النفعية      ٢- نظرية الرغبة والميول      ٣- النظرية الفرويدية  
: - النظرية الماركسية      ٥- النظرية الذرائعية      ٦- النظرية الاجتماعية  
٧- النظرية الاستمولوجية

ونرى الماركسية أن الفن يتعامل مع أمور فردية وبمعكس حالات ملموسة ويصور طباع ونفسيات شخصيات محددة ولكن العام والشملي والجهري يجب أن ينعكس في ذلك الفردي العرضي الفريد من نوعه .

النهج الفلسفي :

- ١- النظرية الانتقالية      ٢- نظرية الإرادة      ٣- الوجودية

---

<sup>١</sup> د. عادل العوا ، العملة في فلسفة القيم ، دمشق ، دار طلاس ١٩٨٦م ، ص ٥٩٣ - ٦٦٦ .  
المسالك ، علم الجمال للماركسي اللينيني ، ص ٣٨ .

## **الفصل الثاني**

### **القيمة بين الأصول والمفاهيم**

## تعريف القيمة : Value

- ١- خاصية تجعل الأشياء مرغوباً فيها .
- ٢- ما يعلق عليه الإنسان أو مجموعة من الناس أهمية كبرى من حيث قابليته ليكون مبدأ من مبادئ السلوك الأخلاقي أو الإيمان الديني أو الفلسفي ، ويكون هذا بطبيعة الحال شيئاً مجرداً أو نسبياً في رأي البعض .

مثال ذلك : الحرية بوصفها قيمة من قيم الديمقراطية .

- ٣- أساس ما يسمى بالحكم التقويمي . أي ذلك الحكم الذي يتيح المدح أو اللوم لصفات يراها المصدر للحكم في المقابلة بين شيئين أو أكثر . ويلاحظ أن هذه الصفات تكون مما يميز شيئاً عن غيره لا لما فيه من تركيز مادي أو مظهر . وإنما لما في النفس من ميل أو عدم ميل إليه .
- ٤- وفي النقد الأدبي نجد الحوار قائماً منذ القدم حول ما إذا كانت وظيفة النقد هي تحليل الأثر الأدبي أو إبراز قيمته حسب معيار ما .\*

وقد حاول بعض النقاد الإنجليز الأمريكيين ، وخاصة في الأونة الحديثة أن يطوروا نظرية للقيمة الأدبية يمكن تحليلها تحليلاً قريئاً من المناهج العلمية ، وصميت هذه النظرية بنظرية القيمة :  
axiology

٥- وفي نظرية اللغة التي جاء بها عالم اللغويات السويسري فرديناند دي سوسير *Ferdinand*

*de Saussure* (١٨٥٧ - ١٩١٣ م) في كتابه المشهور محاضرات في علم اللغويات

العام (١٩١٦) " *Cours de Linguistique* " \* *ge'ne'rule*

تسمى الوحدة اللغوية بالقيمة عودة بذلك إلى المعنى الأصلي للمادي لكلمة القيمة؛ فالشيء الذي له قيمة يتمتع بصفتين : قابليته للمقايضة بشيء آخر وعلاقته الثابتة المعروفة بأشياء شبيهة به ، وذلك كالنقود . فالوحدة اللغوية بمثابة إشارة أو علامة تدل على معنى أو شيء ، ويمكن على حد تعبيره مقايضتها بذلك المعنى أو الشيء لما بينهما من علاقة دلالية أو إشارة .

**القيمة عند أفلاطون :** هي ( مثل عليا فوق الحس والعالم الحسي فهي عنده إذن بمثابة المعايير التي يتعين على الفرد والجمتمع أن يلتزم بها من حيث هي مثل عليا تشكل مصدراً للالتزام المعني والجمالي والخلقي .

<sup>١</sup> د. مجدي روبة . معجم مصطلحات الأدب - لبنان - بيروت - مكتبة لبنان - ١٩٧٠ ص ٥٩٨ - ٥٨٧ .  
\* وفي نقد ما بعد الحداثة يتفكك الأثر لكشف تالفاته.

**القيمة عند شيشيرون :** يراها في الأعراف ، إذ أن أعراف شعب هي بلانقا أوامر ذلك أن العرف يأمر - أن العرف يقتضي - فهو أمر لا يدفع ولا يرد .

**القيمة عند بوككه :** هي غاية ما تطمح إلى بلوغه أو امتلاكه .. كما أن عدداً من الغايات قد يتعاضى في قيمة واحدة . والحاجة هي التي تحدد القيمة - قيمة المرغوب فيه أو غير المرغوب فيه .<sup>١</sup>

ويضيف :

" من الثابت أن القيم ، وأحكام القيم ، لا تعرب عن خصائص الأشياء ، بل عن رغبات البشر الذين يحورن حياة اجتماعية ، وسواء تناولت هذه الأحكام الفن أو الأخلاق أو الدين أو الاقتصاد فإنها تظهر للفرد في إهاب معايير ينبي عليه أن يتقيد بها في توجيه إرادته وحسابته وفي تصنيف ميوله وترتيب تسلسلها ، وهي بمثابة أخرى ، تعبر عن أشكال المثل الأعلى . وعلى خلاف ذلك تبدو أحكام الوجود التي تتطلع لمعرفة الواقع كما هو وتشد بلوغ حقائق أي قضايها يمكن التحقق منها على الصعيد المنطقي بالبرهان أو بالتجربة . ومن الجلي أن تقدير أمر من الأمور من حيث أنه مرغوب فيه ، أو مما يمكن أن يكون مرغوباً يختلف عن القول بوجوده وإيضاح خصائصه وتحديد قوانين حدوده وعلاقاته بسائر الموجودات " .

يرى كلاكهون *Kluckhonn* أن القيمة نوع من الصور *Conception* أو الإدراك الضمني للمرغوب فيه تطابق التصور بين العقل والشعور ينتج القيمة أو صارت اتجاه أو إحساساً كما يرى أن القيمة هي الموضوع الاجتماعي للرغبة لذلك فهي عنده شيء خارج الفرد . ويرى محمد محمد الزلياني أن " القيمة الاجتماعية ، هي كل ما يستثير في مجتمع إنساني ، اهتماماً عاماً ، سواء كانت القيمة معشلة في موضوع حسي ملموس ، أو في صفة معنوية مستحبة ، ومن شأن القيمة أن تسد حاجة اجتماعية حيوية أو ترضي اتجاهات نفسية عامة في عدد من الأفراد " <sup>٢</sup>

<sup>١</sup> س . بوككه : دروس اجتماعية في تطوير القيم ( باريس . كولان . ١٩٧٢م ) ص ٢٣٠ .

<sup>٢</sup> د . محمد محمد الزلياني ، القيمة الاجتماعية مدخلاً للدراسات الأنثروبولوجية والاجتماعية ، القاهرة ، مطبعة الاستقلال الكبرى ،

١٩٧٢ - ١٩٧٣ ، ص ١٩ .

فالقيمة إذن تتعلق بالكانن البشري والكانن يكون كائناً لأنه اجتماعي فلا كينونة لحسب لموجود يعيش بنفسه ولنفسه فقط من دون الآخرين ، ولربما وضحت ذلك قالة هيجل بحث يقول : " أنا كائن من أجل ذاته ، ولست هكذا إلا من خلال شخص آخر " .  
والقيمة تكون في اتفاق مجتمع ما على عرس أو نتيجة ما يتحقق عن طريقها الخير لذلك المجتمع وتتخذ القيمة صفة الثبات الذي قد يكون جزئياً وقد تكون صفة الثبات تامة .  
وتحدد قالة هيجل خصائص كينونة الكائن ، فهو يعمل وينشط في حياته على مستويين :

- المستوى الأول : لقيمي ، يخلص ذاته مع نفسه

- المستوى الثاني : لقيمي ، يخلص ذاته مع الآخرين .

ولذلك كانت جملة " كائن من أجل " وفيها تحديد للغرض .. الهدف من الكينونة . في حين حدد ( أسلوب القصر ) في قوله : " إلا من خلال " طريقة تحقيق الكينونة . وكان أول عبارته مشروطاً بتحقيق آخرها . فلكي يصبح الكائن كائناً لا طريق أمامه سوى إقامة علاقة اجتماعية بينه وبين الآخرين ، فهل يعمل على إقامة مجتمعه لكي يصبح هو ذاته كائناً . عن طريق تفاعله الإيجابي مع آخرين بتشكيل مجتمعه . ونتيجة لهذا التفاعل تتشكل في ذلك المجتمع قيم جديدة منها الحميد ومنها الفاسد . وينقسم المجتمع تبعاً لذلك بين الاتجاهين أحدهما مؤيد لتلك القيم والآخر رافض لها . على أن تأييد قيمة ما باستحسانها أو باستهجائها لا يأخذ شكل الثبات تبعاً لتغير المواقع الاجتماعية للأشخاص ، من هنا ينشأ صراع فكري ، يكتب النصر فيه للقيم التي تساندتها الطبقات السائدة اقتصادياً ومن ثم سياسياً ، وهي تغير تبعاً لتغير مصالح القوى صاحبة المصلحة في ذلك التغير والتي يتحقق لها شرطاً التغير الاجتماعي (الشرط الذاتي - الشرط الموضوعي ) وهذا ما يراه الزلبناني إذ يقول : " إن الاتجاهات النفسية والقيم الاجتماعية تتكون نتيجة للتغيرات الشخصية هي ما يحدث لإنسان في موقف مضافاً إلى ذلك ما يستتبعه الحادث في نفسه من استجابات ، ومن ردود أفعال . والشئ المهم في التجربة الشخصية هو المعنى الذي يصفه الإنسان عليها ونوع رد الفعل " .<sup>٢</sup>

<sup>١</sup> مالمرو ، نظرة شاملة على الفلسفة الفرنسية المعاصرة ، ترجمة د. نبيل هريدي ، د. أنور عبد العزيز (القاهرة . دار المعرفة ، ١٩٧٥م) ص ١٠٢ .

<sup>٢</sup> الزلبناني ، نفسه ، ص ٦٨ - ٦٩ .



ولقد توسع العلماء في تعريف القيمة ونجد أنه من الضروري الوقوف عند أهم التعريفات حرر  
( القيمة ) :

تعريف يولج Young : ما هي إلا عملية تقدير ذاتي يقوم به الإنسان لإشباع رغبته.

تعريف جرهام سيمنار : بواعث أساسية تدفع الإنسان إلى السلوك الجمعي حسب تقسيمات  
غريزته .

تعريف أرنولد روس A. Rose : ' نوع من الاختيار له صفة الوجوب .

تعريف بارسونز Parsons : مكونات أو عناصر الفعل أو المجموعات أو الاتجاهات الثلاث  
الآتية :

الاتجاه الأول : تتمثل في الأنساق الثقافية التي تشتمل على أنساق الأفكار *Systems of Ideas* وأنساق الرموز التعبيرية *Expressive Symbols* وأنساق الاتجاهات القيمية *Value orientation* .

الاتجاه الثاني : ويمثل في الاتجاهات قيمة إما أن تكون معرفية *Cognitive* أو استحقابية *Appreciative* أو أخلاقية *Moral* .

الاتجاه الثالث : وتتمثل فيما هو أدائي وفيما هو تعبيري .<sup>٢</sup>

تعريف جلين فيرنون G. Vernon :<sup>٣</sup> الدين قيمة أو ثقافة بهذه الخاصية هي إنسانية أو اجتماعية لا تدخل للفرد فيها فهي مستدرة وتنتقل من جيل إلى جيل ليس عن طريق الوراثة البيولوجية وإنما نتيجة الاكتساب وهي تراكمية في خاصية من خواصها أي أنها تمتد عبر الماضي من التراث إلى الحاضر ، كما أنها متغيرة وليست جامدة أو ساكنة وهو يخلص إلى أن القيم الاجتماعية هي جوهر الثقافة وأن الثقافة تتصل بالقيم أي ثمة علاقة متبادلة بينها .

أما نظمي : فيفرق بين القيم والمعايير ( هناك تأثير قوي للمعايير والقيم والمعايير إرشادات وتوجيهات ومحظورات للممارسات المعيارية ، بينما تعبر القيم عن التفضيلات والأولويات أو الحالات المرغوب فيها . ) والقيم عنده تدعم للمعايير .

<sup>١</sup> A. Rose, sociology and The Study of values vol, 1. 1956, p, p 1 – 7.

<sup>٢</sup> Parsons, The Social System, London, Tuvistoch publication, p.12

<sup>٣</sup> G.Vernon, sociology of religion, Mcgraw Vill book, NewYork 1962, p.p 21 – 22.

وهو يخص القيم الجمالية بتسع صفات لا أرى أننا نطبق عليها إنما تنطبق على القيم الاجتماعية  
بإجمالها ومنها وصفه الأول والثاني حيث يرى أن القيمة الجمالية تتصف بأنها :

١ - أساليب وقواعد تحدد الغايات أو الوسائل التي يصعب على الفنان أو المدرسة الفنية أن تلتزم بها  
فهي كموجه للتصير الفني .

٢- تتصف بالتلقائية فهي ليست من أتباع فرد ما ولكنها تجد صداها لدى الجماعة أو المدرسة  
الفنية وما تقرره من قيم وقواعد<sup>١</sup>

### في التعليق النقدي :

يخلط المفهوم السابق هنا بين الاتجاه الفني والأسلوب الفني أو الشكل الفني ككل وبين القيمة .  
فالقيمة الجمالية عنده إذاً هي العمل الفني ككل من حيث الشكل (الشكل الفني للعمل الإبداعي)  
ولو كان هذا صحيحاً لكان مسلط جونزيل وريجان مع والدهما الملك لير في مسرحية شكسبير  
والعقود الذي مارسه كلا منهما مع والدهما يعد قيمة جمالية من حيث الموضوع بل يتسارى مع  
وفاء أختيهما الصغرى (كورديليا) التي حرّمها لير من الميراث حين قسم مملكته على حياته بين  
أختيهما ويعد حوار " جونزيل " أو " ريجان " في مناقشة لير " قيمة جمالية . فهو منمق ومعسول  
وفيه تصوير بليغ ولسلس ويدلّ تلقائياً مع ما فيه من صنعة وتصوير ولاعبر حوار كورديليا على  
بساطته وتلقائية جوابها على أبيها " ليس عندي لك إلا حب الإبنة لأبيها " .  
اعتبر تعبيراً غير جميل على صلته وعلى طبيعة المنطق فيه .

ولاعتبر قرار (كريون) بإعدام إبنه أخته ( أنيجوني ) لرفضها قراره السابق بعدم دفن جثة أحد  
أخويها المختاتلين الصريحين كل بسيف الآخر قيمة جمالية . مثلها مثل سلوك ( أنيجوني ) وهي  
تول جثة شقيقها (اتوكليس) المعلقة على شجرة في المراء بأمر خالها الحاكم (كريون) ثم تلقي  
فقط بحفنة من التراب على تلك الجثة

والحق أن فعل ( كريون ) يمثل قيمة سياسية ( موضوعية ) من جهة نظر الحاكم المسلط  
( الديكتاتور ) وفعل ( أنيجوني ) يشكل قيمة دينية من جهة نظر البشر جمعاً فهي قيمة كونية لأن

د. عزيز لطفي ، القيم الجمالية . القاهرة . دار المعارف بمصر - ١٩٨٤ . ص ٣٥

د. عزيز لطفي ، نفسه

<sup>١</sup> شكسبير ، الملك لير ، ت : د. فاطمة موسى ، سلسلة مسرحيات عالمية ، القاهرة ، المؤسسة المصرية العامة للكتاب

دفن جثة ميت لا يختلف حولها اثنان بل أن الحيوان أو الطير يتفق عليها كل جنس منها فينبغي  
لنطلق على قيمة سياسية أو على قيمة دينية أمّا قيمة جميلة ؟

إن سلوك كريون فيه الخير والنفع من جهة نظره للدولة لأن خروج أحد أفراد الأسرة على قيم  
الحكم ونظمه هو ضد هذه الأسرة الحاكمة وضد استتباب النظام والأمن في الدولة وفيه حذى  
لغيره من عامة الناس على النظام وعلى الدولة . ففعل التوكليس فيه ضرر للدولة ونظامها ومعاقبة  
جسته فيه ردع للغير حتى لا يخرج على نظام الحكم والحاكم أي فيه إيقاف لامتداد الضرر العام  
ومن ثم فيه نفع للدولة إذ يستتب الأمن والنظام ، وتلك قيمة قدرها " كريون " وحده بوصفه  
الحاكم المطلق في حين رفضها الكورس ورفضها ولده هيمون ورفضها (اليمينى) أخت (أنيجوني)  
ورفضها الكاهن الأكبر تيريزياس . في حين أننا لم نجد أحداً قد رفض فعل أنيجوني إذ تدفن أمها  
بوضع حفنة تراب على جثته بعد إنزاله من فوق الشجرة أي مجرد إقامة شعيرة الدفن ( من التراب  
ورلى التراب )

ولقد ارتبط التعريف ارتباطاً وثيقاً بالفلسفة لذلك فإن المفهوم قد تبين ما بين علم الاجتماع وعلم  
النفس والفلسفة .

القيمة عند هارتمان ( نيكولاى ) : ما هي إلا إطارات للتجربة الإنسانية وللأشياء الموجودة .

القيمة عند سارتر : غاية وجودية .

القيمة عند جون ديوي : لا توجد بمزول فهي فترة الوصل بين الواقعي والممكن .

القيمة عند كير كيجورد : قيمة الدين فوق الأخلاق والجمال

القيمة عند ماكزوي : القيمة مبدأ تفسيري وليست مفهوماً ، أو تصوراً فلسفياً .

القيمة عند السوسولوجين : هي حقائق جوهرية مقومة للبناء الاجتماعي تعمل على احترام أو  
توفير الأحكام لقواعد المعايير والسلوك الخاص بالتنظيم الاجتماعي وخلق مجالات الثقافة  
الاجتماعية .

القيمة عند جوليموس جولد Julius Gould : <sup>1</sup> إن مفهوم القيم يشير إلى المقتنيات الثقافية  
المشتركة في تقدير اللياقة المعنوية والجمالية والإدراكية لأهداف الاتجاهات .

فرايزر ادلر F. Adler : يقسم المفهوم إلى أربعة أقسام :

---

<sup>1</sup> J. Gould, Dictionary of The Social Sciences, p.44.

فانقيم إما أنما مفردات مطلقة وأفكار مثالية . وإما أنما ترتبط بالأغراض والغايات والأهداف . وإما أنما ترجع للكفءال والسلوك ، وإما أنما مقومات وعناصر أساسية في عملية التطبيع والتكيف الاجتماعي .<sup>١</sup>

أما التعريف النفسي للقيم : فهو الحاجة النفسية أو الدافع الغريزي لإيجاد التوازن النفسي والطمأنينة.<sup>٢</sup>

بارسني ( المدرسة السلوكية ) : هي أشياء سلوكية وليست وراثية أو يئئية ، كما أنما نسق من الرموز ذات اتجاه وظيفي مؤكدا لنمط خاص من السلوك الإنساني .

وليام توماس : " يعرف القيمة الاجتماعية بأنها :

" أي معنى ينطوي على مضمون واقعي تتبناه جماعة معينة ، كما أن لها معنى محدداً بحيث تصبح القيم أكثر نشاطاً " .

ويعرف الاتجاه بأنه :

" عملية الوعي الفردي التي تحدد النشاط الواقعي للفرد في المجتمع " :

إذا فالقيمة : هي الصبغة الجماعية في المجتمع

الاتجاه : هو الصبغة الفردية في المجتمع .

يقسم البعض القيم إلى قيم عابرة أي وقتية مرتبطة بالذوق العام لفترة زمنية معينة ( عارضة مطهرة حسب مزاج الناس ) وإلى قيم دائمة ترتبط بالعرف وبتقاليد كما أن لها صفة الإلزام والقداسة لأنها تمس الدين أو الأخلاق .

وهذا التطور في القيم يخضع لمؤثرات وعوامل مختلفة مادية ومعنوية .

تعريف بول فيري *P. Furfey* : الأشياء المرغوب فيها ويتمثل فيها الخير

تعريف ماري أوجستا *M. Augusta* : مفهومات اجتماعية تشير إلى الحس .

تعريف بيوم سوركين *P. Sorkin* : القيم والمعايير تشير إلى فئة عامة من المعاني *Meanings*

للكل معيار أخلاقي أو فني أو شبيه بذلك معنى أو مدلول .

<sup>١</sup> F. Adler, the Conception of Value in Sociology Vol: 62, 30. 1956

<sup>٢</sup> Ency, Religion & Ethics vol: XII, New York, p. 534.

<sup>٣</sup> William Thomas , Social Behavior & Personality, 1959.p.1

**تعريف دور كالم للقيمة :** ظاهرة اجتماعية متداخلة مع الإنسان فالدين والقانون والنظائر

فرعية للقيم . ويتوسع المراد في تعريف القيم ليعطيها مفهوماً يشمل الثقافة كلها حيث يقول :  
٢ ترتبط القيم بأساليب السلوك والمبادئ التي يتبعها الأفراد ، أو تفرضها الجماعات ، وهي جملة  
أنماط التصرف في مختلف شؤون الحياة والفكر . من تغذية ودفع وسكن إلى عقائد ومعاملات  
وعلاقات أسرية ومهنية واقتصادية وفنية وإنسانية .. ومن خلال ذلك كله تتساب تعاليم قيمة  
يعتقها صاحبها بقوة أو استجابة لما يفرضه المجتمع وتقتضيه التقاليد ، بل لما تفرضه البيئة في نفوس  
النشء منذ نعومة أظفارهم، فتتغلغل إليهم أرواح ونواها مزودة لدروب المكافأة والتواب لدى الطاعة  
ودروب الجزاء والعقاب لدى المخالفة \* ١

فالقيم هي : الأشياء المرغوب فيها في نطاق مفاهيم علم الجمال وهي تتنوع فمنها الاجتماعي  
والسياسي والاقتصادي ويشترك عن طريق العقل ومنها الكوني كالحق والعدل والحب والسلام  
ومنها الشكلي المتصل بجمال الصورة وفق عناصرها تناسب وتوازن ووحدة مع تناقض في  
الشكل مع توافق في العناصر المتزجة معاً في الصورة بحيث تفتح المتعة والإمتاع لمستقبلها وتلك هي  
القيمة الجمالية التي تدرك عن طريق المشاعر .

### **مناهج قياس القيم :**

تباين المناهج فمنها التحليلي والوضعي والدوجماتي ( المنهجي ) والتكاملي والتفدي والمعياري  
والإحصائي والوصفي والتأملي والتجريبي .

١. الوصفيون : يقتصرون على الوصف والتفسير دون الحكم في الأشياء على ضوء المؤثرات  
البيئية وعامل الزمان وعامل المكان .

٢. المعاريون : يقيسون الجمال وفق قيم ثلاثة هي الحق والخير والجمال .

٣. التقديرون : يتبعون منهج أفلاطون في قياس الجمال على مثال أي يقيس بالجمال المحسوس على  
مثال من وضعه أو مثال سابق على التجربة المثالية للقيمة .

٤. الإحصائيون : قياس دلالة الأرقام وتفسيرها والعلاقات بين المتغيرات والتوابات المتعلقة  
بالظواهر الجمالية ومشكلات علم الجمال اعتماداً على عينة مناسبة للبحث .

---

١. د. المراد ، ن ، ص ٩ - ١٠ .

٥. المنهج التأملي ( الاستباطي ) : يعتمد على نظرية القدرات أو الملكات العقلية أو الانفعالات التي بنيت أساساً على التصورات والتأملات العقلانية التي لم تخضع للبرهنة أو التحليل التجريبي .

٦. التجريبيون : يعتمدون على إيجاد معمل جماعي ووضع اختبارات قياسية لموضوعات الجمال بدلاً عن التأمل .

#### تصنيف سراجر للقيم :

١. القيم النظرية أو المعرفية : تهدف إلى البحث عن الحقيقة المجردة .
  ٢. القيم الاقتصادية : تهدف إلى البحث عن المنفعة والربح العملي .
  ٣. القيم السياسية : تهدف إلى بحث عن القوة والتقدم والتغير .
  ٤. القيم الاجتماعية : وتهدف إلى تماسك العلاقات والمشاركة بين الأفراد .
  ٥. القيم الأخلاقية : تهدف إلى تحقيق الغايات الفاضلة والخير من السلوك الأخلاقي
  ٦. القيم الدينية : وتهدف إلى مثاليات قدسية بين المجتمع الإنساني .
  ٧. القيم الجمالية : وتهدف إلى الاستجمام والتناسق والجمال في العمل الفني .
- الخصائص الاجتماعية للقيم : يحدد الزباني تسع خصائص وذلك على النحو الآتي :

- متشركة بين عدد كبير من الناس .
- تستلزم اهتمام الفرد والجماعة لارتباطها بحاجات حيوية أو اجتماعية .
- تستهدف صالح الجماعة أو ما تعتقد أنه لصالحها .
- تتصف بالثبات النسبي - أي الثبات - .
- تعمل نظم المجتمع ومنظمااته على حفظها .
- تعبر عن نفسها بالرموز الاجتماعية .
- لها أهداف خلقية .
- تتميز القيم بمسألة بعضها بعضاً<sup>١</sup> .

<sup>١</sup> الزباني، م، ٥٠ ص ٢٠ .

## الخلاصة :

لنخلص مما تقدم إلى أن القيم نوعان :

- القيم الموضوعية .
- القيم الشكلية .

### أولاً : القيم الموضوعية :

وتنقسم بلورها إلى أقسام : منها الكوني ومنها الإنساني ومنها الاجتماعي .

- ١- القيم الكونية : وهي تلك الأعراف التي تلقنها لنا الأجيال جيلاً بعد جيل مثل : الخلق - التكوين - العبادة - الإيمان - الكفر - العدل - الثواب - العقاب - البعث - الجنة - النار - الإلحاد . وكلها مفاهيم دينية أو معتزلة بالدين أو الاعتقاد . إنما قيم تتعلق بالعقيدة الدينية التي تنبج في البداية عن عجز الإنسان عن فهم ظواهر طبيعية وجهله بمسببات الوجود والعدم .

٢- القيم الإنسانية : وهي نتاج ممارسات بشرية وجدت بالإنسان ونتجت عن علاقات اجتماعية معينة واتخذت صفة الثبات من حيث المفهوم على الرغم من تغير الزمان والمكان والناس والجماعات ، حيث استحوالت إلى التجريد والرمز . وهي مثل : الحب - الكره - الحرب - السلم - الغضب - الحلم - الظلم - العدل - التسي - القلق - الأمل .

وهي نتاج مشاعر بشرية ونتاج غيبرات شعورية وسخت من عصر إلى عصر تال عليه منذ القدم وإلى العدم .

٣- القيم الاجتماعية : وهي تلك النتائج الفعالة والمؤثرة التي يحدثها الناس في مجتمع ما في فترة زمنية ما وفي مكان ما من أي بلد أو قطر فالعرب مثلاً هم قيمهم التي تختلف عن قيم المنود وتختلف عن قيم الأسويين من الفليينين أو اليابانيين وللأوروبيين قيمهم الخاصة التي تختلف عن قيم المسلمين وهكذا ..

إذاً فالقيم الاجتماعية تخص بقوم دون آخرين ، ومجتمع دون آخر ، وهي ذات تأثير على الغالبية في المجتمع الذي ألفوزها ، وهي متغيرة بتغير المصالح العليا وغالباً ما تكون مكسبة وناجمة عن ممارسات ذات تأثير اقتصادي وسياسي أو اقتصادي وعقيدتي . مثل العادات والتقاليد والطقوس الشعبية . كل هذه القيم على تنوعها تشكل الأساس الموضوعي في الأعمال المسرحية .

## ثانياً : القيم الجمالية :

يشير في تلازم المتناقضات في الصورة التعبيرية وهي من خواص الأسلوب الفني وعناصره في الشكل حين بتحقيق تناسب في تلك العناصر المتناقضة . وهي نظام تشكيل مادة المسرحية وعناصرها اخفئة للإمتاع كوسيلة لتحقيق الإقناع بالفكر والمواقف المختارة لما لها من طيبة صراعية وأحداث وشخصيات وحوار وصياغة فنية ، بحيث تؤثر بواسطة التعبير الدرامي الممتع الذي يختلف به الإقناع بالقيم للموضوعية . على ما تقدم فالقيمة الجمالية هي وسيلة الفن والفن المسرحي في الإقناع بالقيم الموضوعية .

" والقيمة الجمالية التي تعتبر جزءاً أساسياً من المسرحية لا يمكن أن تبقى بمعزل . إنها تتولد عن قيمة عقلية أو عاطفية وتقويها في نفس الوقت "

" ومن عناصر التعبير الفنية المستخدمة في أحداث القيم الجمالية ، الوضع ، والتأكيد في العلاقة والرمزية ، والتكرار ، والاستجابة ، وإثارة العاطفة عن طريق الذاكرة .. أما العنصران الباقيان وهما الانتقاء والتنسيق ، فيمكن اعتبارهما من العناصر البحتة والواقع أنهما يعملان بالقيم العقلية أيضاً "١

" تضاف إلى الإخراج أحياناً بعض القيم الجمالية التي لا صلة لها بالقيم العقلية أو القيم العاطفية . كلاماً في حد ذاتها وهذا لا يضر بالمسرحيات الهزلية أو التافهة .

<sup>١</sup> هنتج نلزم ، الإخراج المسرحي ، القاهرة ، الأنجلو المصرية ، دبت ، ص ١١٣ .



## **الفصل الثالث**

### **الصورة الجمالية بين النص والعَر**

## الصورة الجمالية

### تطبيقات ( ١ )

مصدر القيسة الجمالية في الصورة الشعرية .

إذا قلنا إن تكوين الصورة الجمالية هو نتاج اجتماع عنصرين نقيضين كالحركة والسكون أو الكتلة والفراغ ، أو عنصرين متماثلين ومتباينين في آن واحد ، فإن ذلك الإقرار يلزمه التاصيل حتى تكون له مصداقية . ولما كان هذا الرأي قد انطلق من عمومية فوجب إثباته انطلاقاً من التحليل الجزئي لإبداع ما . ولذلك نقف عند بعض أبيات من قصيدة لشاعر عربي قديم هو ( الصمة بن عبد الله القشيري ) حيث يقول :

أقول لصاحبي والعيس قهوي	بنا بين النيفة فالضممار
تنتع من شميم عرار لجسد	لما بعد العثية من عرار
ألا يا حبيذاً نفحات نجد	وربما روضة بعد القطار
وأهلك إذ يمل الحمي نجداً	وأنت على زمانك خير زاري
شهور بنقيضين وما شعرنا	بأنصاف هن ، ولا سرار

تحرير الصورة الجمالية :

لو اتخذنا من عنصري الحركة والسكون ركيزة لتكوين الصورة الجمالية فإن تحرير حركة الصورة الصوتية وسكوها ، والتأثير الجمالي لاجتماعها في وحدة الصورة الشعرية ينتجان الصورة الجمالية .

الحركة في الصورة الصوتية :

١- تتمثل في إعلان القاتل الشاعر لصاحبه ، بلفظة " أقول " وهي فعل تهديدي يؤدي إلى موضوع القول

٢- تتمثل في موضوع القول : (المتع ) بشميم زهرة من نبت منطقة نجد (زهرة العرار) .

## جماليات الصورة الحركية :

وتتمثل في قوله " والعيس قروي " و " يحل المحي " فهي حركة الركائب وهي تحمل ( الشاعر ) وتحمل ( صاحبه ) السامع في اتجاه المكان الذي يقع بين منطقتي ( النيفة ) و ( الضمار ) تكمن الحركة وفي حلول الأهل منطقة ( لجند ) تكمن الحركة . وإذا كانت الصورة الجمالية تتكون من عنصرين لقيطين يجمعها تكوين فني ما وتبيناً منهما عنصراً وهو عنصر ( الحركة ) فوجب تحري العنصر النقيض له في ذلك التكوين الذي ضمهما . إن في الصورة توحداً في الفعل مع تنوع الفاعل أو اختلاف الفاعلين .

الفاعل في الصورة :

١- صاحبان : صاحب المشورة والمفلس ( وراكب العيس )

٢- لائقان : حاملتا الصاحبين .

فالفاعلون : بشريان وحيوانان .. وبينهما اختلاف في النوع .

والفعل متوحد مع تدرج : ( لفعل ظاهر من خلال حركة العيس وهي قروي )

( لفعل ساكن من خلال حركة الراكبين على ظهري الناقتين )

فالاختلاف قائم في الحركة بين العيس وراكبها . والعيس في حركة ، والركاب في حركة أيضاً ولكنها حركة ساكنة .

## دور الروابط في صنع الصورة الجمالية : وهي الحروف والأساليب :

أسلوب الشرط ، النداء ، العطف ، النفي ، الإنبات ، أسلوب التفضيل ، الطلب . فأسلوب الشرط وجوابه المقترن بالفاء واجتماعه مع أسلوب الطلب وأسلوب النفي في قوله :  
تفتح من شميم عرار لجند لما بعد العشي من عرار "

بحقق تحليل الطلب : ( هدف الطلب ) فالتفتح من الشميم لظهور العرار الصفراء والاحتها الزكية هو الحرمان من التمتع مستقبلاً حيث سيكون الرحيل عن المنطقة نفسها . وفي ذلك خصوصية المكان فظهور العرار ذات الرائحة الزكية ليست في مكان غير مكان تواجد المخاطب والطلب وأسلوب الشرط المقترن بجوابه بالفاء هنا يصنع تحليل طلب الطالب . ويفيد أسلوب النفي لغير وجود حالة التمتع بهذا النوع من الزهور على ذلك المكان على وجه الخصوص . ويفيد الأسلوب الطلبي في قوله ( تفتح ) الاستزادة واستشعار الفقد وشدة الانتماء إلى المكان .

وتصنع كل هذه المعاني قيمة جمالية إذ تزدي إلى خلق متعة سمعية لدى المتلقي من خلال تلازم المفردات في نظام الصورة حتى تظهر نتاجاً يتوحد فيه الكلي مع الفردي ليتحوّل إلى الخصوصية .

فالتصنع صفة عامة أو كلية تخص كل صاحب حاسة والشم حاسة لدى كل كائن حي، غير أن شميم عرار نجد وإن كان متاحاً لكل من في منطقة نجد في فصل الربيع إلا أنه هنا ( في الصورة ) مقصور على صاحب الطلب وصديقه ، لأنهما واحلان في الصباح وليس أمامهما في نجد إلا تلك الليلة . ومن هنا فإن ما هو كلي يتوحد مع ما هو فردي لينتجاً معاً صورة خاصة .

### **التدرج في التعليل ودوره في صنع القيمة الجمالية في الصورة الشعرية :**

إن في تدرج التعليل قيمة توكيدية تستهدف إقناع المخاطب في قيمة الفعل المطلوب منه أدائه . والشاعر في هذه القصيدة يعلل على لسان الطالب أسباب طلبه من صديقه أن يتمتع للمرة الأخيرة من شميم زهرة العرار :

بالرحيل عن موطنهما الذي يترقب عليه الحرمان من فلهحات نجد ومن ربّما يروض لنجد بعد موسم الأمطار حيث تتحول إلى حديقة مزدهرة ، كما يترقب عليه حرمانك من الأهل وقيامك بينهم دون أن تقيم بشؤونك لقيامهم عنك بذلك الأمر وحرمانك من عدم الشعور بانقضاء الوقت لأنك بين عشيرتك وفي حيك .

إن في هذا التدرج ما يعمق فكرة الحرمان ومن ثم يدفع السامع نحو المجاز الطلب الذي سأله في مطلع الأبيات : " فمتع "

### **تعدد الأساليب في الصورة الشعرية الواحدة :**

إن في اجتماع أساليب متعددة في صورة واحدة ما يدل على التركيب في الصورة فتكرار حرف العطف مع تنوعه ما بين ( الواو ) و ( الفاء ) في البيت الأول :

أقول لصاحبي والعيس قوي بنا بين النفقة فالضمار

وتعدد الأساليب في البيت الثاني ما بين الطلب والشرط والنفي

تتبع من شميم عرار نجسد فلما بعد العتية من عرار

والنداء والعطف وأسلوب التفضيل في البيت الثالث :

ألا يا حينا نفحات نجد ورثا روضة بعد القطار

بما فيه من خصوصية وقصر روضة نجد دون غيرها من نفحات وقصر التفضيل لها دون غيرها من المناطق مع أن الروض ونفحاتها نتاج طبيعي يعقب موسم الأمطار في كل الأماكن والربوع التي تصيبها الأمطار الغزيرة المتوالية في موسم واحد .

وأسلوب العطف وأسلوب الشرط في البيت الرابع :

وأهلك إذ حمل الحى نجسداً وأنت على زمانك غير زاري

وأسلوب العطف مع أسلوب النفي في البيت الخامس من قصيدة الصمة بن عبد الله القشيري :

شهور ينقضين وما شعرنا بأنصاف لهن ولا سرار

فهذا العدد الأسلوبي يصنع نوعاً من التوكيد التعليلي لطلب التمتع ( بشميم عرار نجد ) وفي التوكيد تكمن القيمة الجمالية .

## الصورة الجمالية

### (تطبيقات (٢)

### قراءة درامية وجمالية في مسرحية

#### فيلان الدمشقي<sup>١</sup>

يرتبط تيار الوعي بالامتداد الزمني رأسياً وبالامتداد المكاني أفقياً فكلمنا امعد عمر الإنسان وكثر تنقله المكاني تدفق تيار وعيه . ويرتبط تيار الشعور بالتمدد المكاني رأسياً ، فكلمنا امعد عمر الإنسان في مكان واحد ، كلما تعمقت جلور شعوره في تربتها . ولقد تباينت في كتابات المسرحيين المصريين من خلال نصوصهم قيم الصراع بين النظرة الزمنية والنظرة للكتابة من جهة وبين تيار الوعي وتيار الشعور من ناحية ثانية .

ويمكن تبين تلك الخاصة في كتابات : ( ألفريد فرج ومهدي بندي وفوزي فهمي ومحمد أبو العلا سلاموني وتوفيق الحكيم وصلاح عبد الصبور ويوسف عز الدين عيسى وأنور جعفر وأنس داود ومحمود عبد الرحمن والسيد حافظ من مصر وفي كتابات سعد الله ونوس من سوريا وعز الدين المدني من تونس ومحمد العثيم من السعودية ) ويمكن تبينها أيضاً في بعض الكتابات في

<sup>١</sup> مهدي بندي ، فيلان الدمشقي ، القاهرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٩٠ م .

المسرح الأجنبي ، الأمر الذي استدعى منا وقفة بحثية تحليلية لنماذج من تلك الأعمال المسرحية  
لبعض من هؤلاء الكتّاب في الحدود المتاحة

## **أولاً : قيم النظرة الزمنية في مسرح مهدي بندق بين تيار الوعي وتيار الشعور**

إن ملاحظتي العامة في اتجاه تحديد الكتابات المسرحية التي انبثت على ملامح  
الصراع بين تيار الوعي وتيار الشعور قد كشفت عن وجود مثل تلك الخاصية في  
الأعمال التي تركز ألى الفكر الوطني أو الفلسفي وإلى كتاب لكل منهم موقف من  
الحياة ومن الإنسان ، ربما يكون موقف من السياسات أيضاً ولكنها لصالح الإنسانية  
بالضرورة ولا شك في أن كتابات الشاعر مهدي بندق المسرحية هي واحدة من تلك  
الكتابات المعنية أساساً بإبراز طبيعة الصراع بين تيار الوعي وتيار الشعور الاعتبار  
متصلة بمعاناته في مجالات الفكر وفي مجالات الفكر السياسي على وجه الخصوص ما  
بين اتجاهاته اليمينية - الأصولية الدينية - ثم اتجاهاته اليسارية في الفكر وفي  
الممارسة ، بالإضافة إلى معاناته بوصفه شاعراً وكتّاباً مسرحياً وناقداً وبوصفه مواطناً  
ووطنياً عاش فترات التحولات الاجتماعية في عهدها إلى الأمام وخطواتها إلى الخلف  
وعانى خلالها معاناة الطبقات الدنيا وتحارب فكره مع تقدمها وتأمل تراجعها فأصيب  
بالفزع من مغبة ذلك التراجع أمام الإرادة الصلبة الأجنبية والغريبة وخشي على أمته  
وعلى طبقته فكذب أعماله مصوراً صراع تيار الوعي مع تيار الشعور في ظل حالة  
الانكسار والانحسار الوطني وحضاً على التمسك بالهوية المصرية العربية وزوداً عن  
حرية العقل وحرية الإرادة على المستوى الفكري واتصالاً بحرية الفرد والوطن على  
المستوى السياسي والاقتصادي ، ضماناً لحرية تراب الوطن وموارده واقتصاده وقراره  
النابع من غالبية جماهيره ، فكانت مسرحية ( ليلة زفاف إلنترا )<sup>١</sup> ضد الحكم

<sup>١</sup> مهدي بندق ، ليلة زفاف إلنترا ، القاهرة ، الهيئة العامة للكتاب ، ١٩٨٩ م .

الفاشستي والنظم الديكتاتورية بكل أشكالها الفردية أو الطبقية في المجتمعات الشرنية أو الرأسمالية . وكانت ( رم على الدم )<sup>١</sup> لكشف طبيعة العلاقة بين الحاكم والمحكوم . وكانت ( السلطنة هند )<sup>٢</sup> كشفاً لدور التنظيمات اليهودية السرية ، التي تستهدف الهدم المنظم لوطننا العربي في كل البلدان من خلال ( القابال ) وكانت ( غيط العنب ٨٠ )<sup>٣</sup> كشفاً للأغيب المستعمرين وحيلهم التآمرية المصطنعة للإيقاع بالبلاد واحتلالها . وكانت ( غيلان الدمشقي )<sup>٤</sup> تجسيداً لانحراف الحاكم المسلم عن نظم الإسلام في الحكم وتجسيداً لفكرة الصراع بين الجبر والاختيار واستخدام الأمورين لفكرة الجبر الإلهي لنفي حرية المواطن وإرادته ومن ثم تحويل نظام الحكم في دولة الإسلام إلى الغنوصية . وكانت ( مقتل هياشا الجميلة )<sup>٥</sup> التي يتناول فيها حادثة الإرهاب الدموي الذي وقع على المفكرة السكندرية والعائلة بمكتبة الإسكندرية البطلمية حيث قتلها رهبان كنيسة الإسكندرية بعد أن جردوها من كامل ملابسها في ميدان عام على مرأى من الجماهير وذبحوها وقطعوا جسدتها قطعة قطعة وألقوا بها في النار فجردت أماً ظلت على علمائيتها ، شعاشت الحياة المدنية دون أن تفكر في اعتناق الدين المسيحي لحقدهم عليها بسبب الثفاف طلاب العلم حولها وتعلمهم عليها وذباغ صيتها بما غطى على صيت الكاهن الأكبر ( أبنا الكنيسة المرقسية )<sup>٦</sup>

<sup>١</sup> \_\_\_\_\_ ، رم على الدم ، الإسكندرية ، مطبعة الوادي ، ١٩٨٠ .

<sup>٢</sup> \_\_\_\_\_ ، السلطنة هند ، الإسكندرية ، دار أوران ١٩٨٥ م .

<sup>٣</sup> \_\_\_\_\_ ، غيط العنب ٨٠ ، القاهرة ، لمبة للصورة العامة للكتاب ، ١٩٨٢ م .

<sup>٤</sup> \_\_\_\_\_ ، غيلان الدمشقي ، نفسه .

<sup>٥</sup> \_\_\_\_\_ ، مقتل هياشا الجميلة ، القاهرة ، لمبة للصورة العامة للكتاب ، ١٩٩٦ م .

<sup>٦</sup> انظر : راسل ( برتراند ) تاريخ الفلسفة الغربية ، القاهرة ، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والبرجة والنشر .

## قيم النقطة الزمنية بين تيار الوعي وتيار الشعور في مسرحية غيلان الدمشقي

ليس أمام الباحث الجمالي للوصول إلى قيم الإبداع وقيم الفكر فيه سوى التحليل طريقاً من أنصر الطرق ، ولسلوك هذا الطريق لابد أن يكون على دراية تامة بمادة الحوار وتشكيله حين يتعرض للنص المسرحي .

### حدود المحاور وحدود الحوار في المشهد الافتتاحي بين المادة والشكل والتعبير

عند الوقوف على مادة الحوار وتشكيله في مسرحية ( غيلان الدمشقي أو قدر الله ) نجد أن الحوار ينقسم في المشهد الافتتاحي إلى جملتين من حيث مادته :

( أ ) " الوليد : قل لي يا .. .. " .. ..<sup>١</sup>

( ب ) " الحاجب : رهن إشارتكم يا .. .. " .. ..<sup>٢</sup>

\* تعليق أول : وهو من حيث تشكيله ينقسم إلى شكلين : شكل الصياغة اللغوية وشكل الصياغة الدلالية .

١- ( أ ) سؤال " قل لي يا هذا الحاجب يامن تتطوح في الأركان "

( ب ) جواب " رهن إشارتكم يا مولاي "

٢- ( أ ) الصفة الناتجة عن صيغة النداء الأولى : " .. يا من تتطوح في الأركان "

وهي صيغة نداء اختيارية إذ يمكن للأمر أن يختار صفة مفادته لندائه للحاجب .

( ب ) الصفة الناتجة عن صيغة النداء الثانية : " .. يا مولاي .. " وهي صيغة إجبار ، إذ ليس

أمام الحاجب غير هذه الصيغة فهي صيغة النداء الحميمة التي يخاطب بها الأمير .

\* تعليق ثان : وهو من حيث التعبير ينقسم إلى قسمين :

( أ ) دلالة الوصف الأول : " .. يا من تتطوح في الأركان " ودلالاتها الاستهانة والتحقير

( ب ) دلالة الوصف الثاني : " .. يا مولاي .. " ودلالاتها الامتكانة والرضوخ والتوجس .<sup>٣</sup>

<sup>١</sup> مهدي بدلي ، غيلان الدمشقي ، نفسه ، ص ٨ .

<sup>٢</sup> م ، د ، ص ٨ .



## التعليق النقدي : (الأساس النظري للتعبير المسرحي)

إن هذه القسمة الثلاثية في الشكل الاختياري في تعبير الوليد :

(أ) قل لي ... .. \*

(ب) ... .. يا هذا الحاجب \* إضافة أولى تكشف عن شخصية المخاطب

(ج) " ... .. يا من تتطوح في الأركان " إضافة ثانية تكشف عن نفسية القاتل . إن هذه القسمة لا ترقى بالشكل من حدود المحاوراة إلى حدود الحوار ما لم يعمق سؤال الوليد بوصفه الثاني للحاجب ؛ لأنه لو وقف عند قوله . " قل لي .. " لأعطانا تعبيراً يؤدي إلى تواضعه وهو الأمير مع خادم في القصر ، ناهيك عن التعميم على الشخصية المخاطبة بحيث لا يعرف المتلقي إلى من يوجه الأمير قوله ذلك ، حتى وإن فرق الزبي بينهما فإن هذا التفريق هو تفريق بين مستويين بشريين أو اجتماعيين مجردين بالإضافة الأولى في عبارة أنوليد تنبع من ضرورتها من أنما تعمل على إلقاء الضوء على الشخصية من الناحية الاجتماعية .

أما الإضافة الثانية : " ... .. يا من تتطوح في الأركان " فإنها تعمل على تعميق الإحساس بمدى احتقار الوليد للحاجب ؛ ليس بوصفه حاجباً وليس بوصف الوليد أميراً ، ولكنه احتقار طبقة لطيفة اجتماعية أخرى أعرض في أسعافها وكثافتها .

ونخلص مما تقدم إلى أن المادة اللفظية التي استخدمها الشاعر هنا في تشكيله للعبارة قد تحولت في النسق الحوارية - بفضل الإضافة الأولى والثانية - من حوار الوليد - عن حالة المحاوراة إلى حالة الحوار إذ أبرزت جوهر ما تريد شخصية الوليد وهي تثير الغير من دون طبقة الأمراء وخاصة أتباع غيلان الدمشقي داعية الإرجاء<sup>١</sup> في الفكر الإسلامي حيث شغل نفسه كأي مرجع بقضية رئيسية وحيدة : وهي قضية الإيمان : تعريفه - حدوده باعتباره أن لكل

<sup>١</sup> نسبة إلى فرقة المرجعة التي عرفها تاريخ الإسلام ، وهي فرقة انقسمت إلى فرعين تساهبا بقضايا فرعية :

(أ) خلافة الإيمان بالنسل . (ب) موقف الإيمان من عهد الله للمؤمنين .

<sup>٢</sup> نوع يشكل فرقة كلامية قائمة بذاتها هم مرجعة موزعة في الفرق الكلامية المتعددة .

<sup>٣</sup> نوع " نسب إلى الإرجاء من القدرية : صالح بن عمر وعبد بن شبيب وأبو عمرو وغيلان " راجع : الأدهري ، لقطات ١/ ١٩٩ ، ١ / ٢٠٩ ، والبهدي ، الفرق بين الفرق ، ٢٠٥ ، الشهرستاني ، الملل والنحل ١/ ١٢٥ - ١٢٩ ، التبرهني ، فرق الشيعة

ص ٦ - ٨

<sup>٤</sup> راجع : الرازي ، اعتقادات الفرق المسلمين والمشركون ، ص ٧٠ ، والبهدي ، نفسه ، ص ٢٠٣ ، والاسفرايني ، البصير في الدين ، ص ٦٠ ، وابن الجوزي ، تليس ليليس .

فرقة دينية مذهباً فكرياً أو دينياً ولكل مذهب قضية رئيسية يشغل نفسه بها ، فقد شغل غيلان الدمشقي بقضية الإيمان باعتباره القدرية الجبرية ، ولأن القضية لا تقف عزلاء ، بل تنزع بالمليد من القضايا الفرعية ، لذلك تسلمت قضية الإيمان عند المرجنة - وغيلان منهم - برافدين :

#### ١- علاقة الإيمان بالعمل ٧- موقف الإيمان من وعيد الله للعاصين .

فلقد كان المرجنة جميعاً لا يعتبرون العمل جزءاً أساسياً من حقيقة الإيمان ، باستثناء بعضهم ممن كانوا يقضون " على العمل بعدم الاعتبار ، وهؤلاء من يستحقون - فيما يبدو - اسم المرجنة الحقيقية " <sup>١</sup> وتعد مكانة غيلان الدمشقي في فرق المرجنة جزءاً من ( الثورية ) وهي فرق المرجنة المنفردة في الفرق المنسوبة ( لسفيان الثوري ) وهو من أهل الحديث . غير أن هناك من ينسب انتماء إلى ( الثورية ) إلى تحوله إلى الثورية بمعنى طلبه للتعبير الاجتماعي الجبري أو طلبه للتعبير الاجتماعي الجزئي .

لذا كانت بما قلعت قد وفتت وقفة الناقد الجمالي الواجد الواصف المستخلص للقيمة عبر التحليل وولفت وقفة الباحث الخلل الواجد الواصف عبر التفاصيل فإنني ألق الآن أمام مهمة الممثل : في حالي الجبر ( عند الحاجب ) والاختيار ( عند الأمير ) .

مع أن الحاجب من أصحاب الدعوة بأن الإنسان حر مريد والأمير من أصحاب عدمية الإرادة عند الإنسان .

### مهمة الممثل لدور الحاجب :

تركز مهمته في إبراز الحالة الشعورية عند الحاجب علي اعتبار أن عبارة الوليد فيها إثارة بموجب رد فعل مساوٍ لها تحقيقاً لطبيعة الموقف الدرامي غير أن حالة الجبر الاجتماعي في القصر وفي الدولة تلك التي تعيشها شخصية الحاجب تكبت طاقة رد الفعل وتقمعها عن الظهور فهو وإن كان يرى مثل غيلان أن الإنسان حر مريد إلا أنه هنا مجبر . ولئن كان رد الفعل هنا غير ظاهر في الصياغة النصية كما يشكل إبراز حالة القهر الجبري الذي يقع على شخصية الحاجب القدرية التي تنسب أيضاً إلى مبادئ أوجست <sup>٢</sup> فإن النص المسرحي بطبيعته يعد تعبيراً فنياً غير مكتمل لأن

<sup>١</sup> م، ٥ .

<sup>٢</sup> راجع توصيف المؤلف لشخصيات المسرحية ، نفسها ، ص ٥ .

اكتماله يتحقق بالأداء الحاضر ( العرض المسرحي نفسه في وجود الجمهور ) على أن هذا الاكتمال لا يؤدي إلى إبراز صفات أو طبيعة خارج حدود الحدث .

ولأن الشخصيتين غير متكاملتين في العلاقة الاجتماعية ( هذا أمير وذاك حاجب ) لهذا يتركز رد فعل الحاجب على تعبيرات وجهه وخلجات صوته ، خاصة وأنه قد فهم ما يرمي إليه الأمير من الإشارة الطبقية من ناحية و الاعتقادية من ناحية أكثر خصوصية إذ أن كل منهما يعتقد بعكس ما يعتقد به الآخر مع أن الوليد بمن يرسمون مبادئ الجبر الإلهي لأغراض سياسية إلا أن ذلك مجرد شعار سياسي يمكن الحكام الأمويين من إحكام سيطرتهم على مقادير الأمة ويمكنهم من تكييفها وتكميمها !!

### **مهمة الممثل لدور (الوليد) :**

وتتركز مهمته في إبراز قصيدة الشخصية إلى استغلال الحاجب وهي قصيدة تبرز برود الأداء ، وحدته صوتاً ، مع اقتصاده إشارة أو تعبيراً بالإشارة ، كما تبرز حرارة الانفعال والحرقانة النفسية التي تلدها حالة السكر من تأثير الخمر ، فهو حاضر غائب أو حاضر مغيب ، فوجهه الوجيه حاضر وإن تختلر جسماً ، فهو متحرر من التعبير عن وجهه متحرراً تماماً لأنه يواجه مثل الطبقة الأقل والأدنى ، لكنه في الوقت نفسه ملقى جسماً تقيداً اختيارياً أيضاً وهو تقيد جزئي - مؤقت - لأنه محمور .

وإذا كان شكل صياغة الحوار في المشهد الاتصاحي قد قام على أسلوب السؤال والجواب ( الوليد يسأل والحاجب يجيب ) مما يجعل مظهر الحوار إلى محاوره ، إلا أن هذا الأسلوب يجعل المتلقي في حالة يقظة حتى يتابع أطراف الموضوع ويلم بما يحوكه وعي الأمير للمحمور نوعي الحاجب القبطان ، على الرغم من برود أعصاب كل منهما في مواجهة الآخر انطلاقاً من فهم كل منهما للآخر فهماً دقيقاً وواعياً :

" الوليد : هل يرضيك البرد القارس هذا ؟

الحاجب : ( متدهشاً ) ساعني يا مولاي فإن لا أفهم قولك " ١

سؤال مباشر وإن كان داعياً إلى توجس الحاجب بشكل أكثر تركيزاً عما قبل لأن هذه المباشرة تناسب خطاب صديق لصديقه ولا تناسب تابع لأمر لذلك جاءت إجابة الحاجب باردة أيضاً لتحمل خصوصية الطابع الإنساني في موقف كموقفه هذا .

١ نفسه ، ص ٩ - ١٠ .

ومن المفيد هنا ملاحظة قمع كل من الشخصيتين بالوعي ، فالوليد يعني ما يفعل تمام الوعي - على الرغم من حالة السكر التي هو عليها - والحاجب يعني أن الوليد إنما يستغزه - هذا من ناحية - ومن جهة أخرى فإن وظيفة الحاجبة في دار الخلافة لا يتولاها من ليس بخمره والخمر من مظاهر الوعي ؛ وصورته هنا قوحي بالتاليه :

" الحاجب : ( منهشاً ) صاعني يا مولاي فإني لا ألهم قولك " بينما توحى كلمات الوليد بدمويته وهي كلمات لا تصدر سوى عن مثل هذه الشخصية المجمومة المستغزة بناءً وقصداً :

" الوليد : يعني .. هل يعجبك ويسعد قلبك ؟

أن يتقينا هذا البرد الملعون

أو .. أو يفرس فينا ..

لا لا .. يفرس هذي لا تعطني المعنى المطلوب

آه .. أعني يفرز - بالزمن -

في أعظمنا المشقة كالسمار الفاتس في الخائط

هـ ١٢ هـ ١٢ " ١

إن تلاعبه بالألفاظ وتجذبه لما يناسب دمويته منها يعكس عدم إيمان الشخصية بالجزير الإلهي ، ويكشف عن حريته التامة في الفعل وفي القول ويعكس مزاجيته .

**توازن الفعل :** في جهاز الإدراك وجهاز الحس بين الشخصية الرئيسية والشخصية المضادة لها في المشهد المسرحي .

جهاز الإدراك الحسي عند الإنسان ( قدرة على أن يستقبل في داخله الأشكال الحسية من دون المادة )<sup>١</sup> . في المسرح الشعري ، يجب أن يتوازن إدراك الشخصية المسرحية مع حسها حتى لا يشعر المتلقي للصورة الشعرية المسرحية بطغيان الموسيقى على مشاعر الشخصية وإدراكها التراجيدي<sup>٢</sup> - والإدراك هنا متوازن مع الشعور لدى كل من الشخصيتين ، فاختيار اللفظ

<sup>١</sup> نفسه ، ص ٩٠ .

<sup>٢</sup> كريستيان ، انظر : روبرت م . آجروس وجورج . ن . ستانيسلو ، العلم في متفرقه الجديد ، عالم للترفة ١٣٤ جمادى الآخرة

١٤٠٦ هـ / فبراير / شباط ١٩٨٩ م ، ص ١٢٤ .

<sup>٣</sup> باعتبار أن الشعر أقرب إلى التراجيديا منه إلى الكوميديا كما أشار عام .

( مادة التشكيل اللغوي ) لدى كل منهما يتقني بعناية ليوظف توظيفاً يحقق جوهر ما تقصده كل منهما ، وما تريد إيصاله للظرف الآخر من معنى وتأثير :

" يتقنيا - يفرس - يفرز - أعظما - المسار - الفانس - الحائط "

الوليد يقف أمام إرادة صلبة تتمثل في الحاجب لأنه صاحب مبدأ واختراقه صعب المنال ولا سبيل إلا التلويح بالعنف والإرهاب ؛ لذلك كان انقضاؤه لتلك الألفاظ وذلك التركيب أو الاستخدام أسلوباً يؤدي ذلك المعنى ( التهديد والتلويح بالعنف - إلى جانب ما يتم عنه من كشف للشخصية ) وهو يوازن على مسعى الإدراك بين الحدة والتلطيف كاستلوب مرحلي في سبيل تحقيق هدفه الرئيسي :

" الوليد : في أعظما المشة كالسار الفانس في الحائط

هـ ١٩ هـ ١٩ "

فهذا التساؤل الصوتي يصنع توازناً مبركاً لالتقاط الأنفاس ، فهو هنا يلعب مع الخصم لعبة القط والفار ، وهي لعبة أتمكن ؛ فهو القوي بحكم موقعه الطبقي . هذا على المسعى الدرامي والنفسي ، ولكن على المستوى الأسلوبي ، وهو ما يختص بحرفية الكتابة الدرامية ، فإن توظيف الشاعر هنا للفظ : " هـ ١٩ " مكررة كان من أجل إعادة جريان الحدث بعد انقطاعه بجذلية اختيار ما يدل من ألفاظ على مزاجية الشخصية. وفي ذلك تكمن القيمة الأسلوبية ودورها الدرامي والجمالي حيث استطاع الشاعر أن يتنفع بعنصر التخلص الدرامي " كوسيلة فنية للعودة إلى مجرى الحدث.

### خصوصية قاموس اللفظي ودرامية التعبير لدى الشخصية :

إذا كان الحشو آفة من آفات فن الشعر وكان الاستطراد آفة النثر ، وكان التكيف خاصية في الشعر وفي الكتابة الدرامية معاً ؛ فإن حرف " الزين " الذي استخدمه الوليد في قوله " آه .. أعني يفرز - بالزين - " لا " يعد نوعاً من الحشو ، ذلك ألها من لوازم التعبير عن الحالة الخاصة للشخصية ، فهو يستخدمها كنوع من الفلذكة المناسبة لشخصيته من ناحية ، إلى جانب ألها تعكس رغبته في ملاعبة الحجاب وإثارة حتى يفقد اتزانها ، وهي من ناحية ثالثة تعكس الطبيعة غير المتوازنة في شخصيته ، وتعطينا في ناحية رابعة خصوصية قاموسه اللفظي .. مثلها مثل " تقنيا " حيث تعطينا لفظة " تقنيا " دلالة مبكرة للبعد النفسي للشخصية ، حيث يرفض لفظة " فرس " لأن في الفرس شأء وحياة وفي الثقب إبقاء بالخراب والتلف .

" سوف نتوقف عند فن التخلص الدرامي فيما بعد كواحد من عناصر صنع القيمة الدرامية والقيمة الجمالية أياً .

كما تكشف هذه ( الهامية ) عن غبته وسطحيته

هاتان الشخصيتان يتماثلان مع بعضهما البعض بذكاء وحذر ، فالوليد يمرس بذرة الصراع والحاجب ينتزعها ، هنا يحاول نزع لبيل الصراع وذلك يشبه في موضعه قبل انفجار الموقف ، أو هو يلقي به خارج دائرته الفكرية :

" الوليد : .. .. هه 1؟ هه 1؟

الحاجب : مولاي .. سؤالك هذا .. " ١ " . وهو لا يكمل عبارته ، وبذلك يوقف توجه الوليد ويعمل على إبطاء تفجير الصراع أو تأخيرها . ويلجأ الشاعر هنا - إلى الحوار الناقص لتأخير لحظة تفجير الصراع - بما يتوافق مع الشخصية المنوط بها فعل ذلك وهي هنا شخصية الحاجب .

**الحوار الناقص ودوره في تأخير لحظة تفجير الصراع :**

استمت ردود الحاجب على استفزازات الوليد بالبرود والسلبية عن عمد ، وهذا التعمد في برودة الردود إنما يعكس تيار الوعي أو إن شئت القول تيار الحس الإدراكي بمقاصد الوليد ، لذلك وظّف الشاعر الحوار في جملة غير تامة المعنى في أكثر ردوده على العبارات الاستفزازية للوليد ويمرّز ذلك القطع الفجائي المتعمد تمييزاً درامياً وفتياً ، يعمق طبيعة التسلط عند شخصية الوليد ، ومصادقته للرأي الآخر ورغبته الشديدة ألاّ يسمع صوتاً آخر غير صوته هو فقط وذلك بأن جعل القطع الفجائي في كلام الحاجب بحيث يؤدي إلى عدم تمام المعنى في ردود الحاجب ويبدو ذلك بسبب خارج عن إرادة الحاجب ، بل هو على الرغم منه ولسبب آخر من غيره : ( من الوليد ) إذ جعل رد فعل الحاجب نابعاً من دافع ظاهر ، دافع من خارجه وجعل الدافع الحقيقي لعدم مجازاة الحاجب مخفياً :

" الحاجب : مولاي .. سؤالك هذا ..

الوليد : هيا هيا قلّ رأيك دون تردد

الحاجب : رأيي لي ماذا يا مولاي ؟

الوليد : لي هندي الأيام الباردة السوداء

الحاجب : ( يحلر ) آ .. هي أيام الله ولا تعقب على قدره

<sup>١</sup> نفسه ، ص ١٠ .

" أسلوب توظيف الحوار الناقص ودورها وهو ما يتعرف عنه فيما بعد عند الكلام عن القيمة الجمالية في النص .

الوليد : ( مبهقها ) حلوة .<sup>١</sup>

" الوليد : ( غامزاً ) حتى لو جئت إليك بمصيبة تنسيتها أيضاً للرب !؟

الحاجب : ( مشدوهاً ) إني رجل محدود العقل فلا ..

الوليد : ( مقاطعاً ) لم أخطئ حين تصورتك وعديداً . يجعل بالحاجب ألا يتجاسر أن ..<sup>٢</sup>

وبعد هذا الأسلوب لوناً من ألوان التخلص الدرامي ؛ وإن كان تخلصاً من موقف خاص . أنا التخلص الدرامي بمعنى فن الانتقال من موقف إلى موقف آخر أماماً أو استرجاعاً أو عودة إلى

موقف سابق فهو قائم في المسرحية في مواقف متعددة :

" الوليد : ( صالِحاً ) فأنا أتجاسر يا هذا الأموي التافه ( ويدعوه إليه بإشارة من يده ، يضع يده

على كتفه ويهمس )

بعض الناس يشعرون بأن الإنسان مخير فتصور أنك منهم واجبي<sup>٣</sup>

لقد انتقل الوليد بالحدث من موقف الغضب الذي يصعد الصراع ويجر المؤلف ؛ فأوقف تفجر الحدث ولعب لعبة الحاجب ، إذ امتص غضبه نفسه وتعامل ببرود لكي يطور الصراع ويده بالمعاء التي تعطي الحياة والحياة وكانت أداة تخلصه الدرامي التي تصل ما بين غضبه وهذونه المفكر احقق لهدفه عبر هدف مرحلي هو الإرشاد الذي وضعه المؤلف :

" ( ويدعوه إليه بإشارة من يده ، يضع يده على كتفه ويهمس )<sup>٤</sup>

إذن فالتخلص قد يتخذ الحوار أسلوباً وقد يتخذ الإشارة والحركة أسلوباً للتحقق . على أن الحركة هنا حركة مركبة من ثلاث حركات ( حركة الدعوة بإشارة من يده ) وحركة وضع ( يده على كتفه ) وحركة ( الهمس ) ومع أن كلاً منهما تؤدي إلى الأخرى ، إلا أن الحركة الأولى تتحو نحو مزيد من ( الاستفزاز ) ، بينما تشير الحركة الثانية إلى ( التوتر ) وتشير الحركة الثالثة إلى ( التأمر ) وهذه المعاني إنما هي ردود أفعال تحدث بالضرورة من الحاجب سواء ظهرت على ملامحه على التوالي بعد كل حركة تصدر عن الوليد أو لم تظهر أي كانت على هيئة حركة ساكنة .

<sup>١</sup> نفسه ، ص ١٠ .

<sup>٢</sup> نفسه ، ص ١٢ .

<sup>٣</sup> نفسه ، ص ١٣ .

## علاقة المادة بالوعي :

والوعي هنا هو وعي الكاتب ، وعي الإبداع المسرحي الشعري بالمادة التي يشكلها ويصوغها لتؤدي إلى تعبير يجسد وعي الشخصية ومشاعرها أو هو يجسد جدل وعي الشخصية مع مشاعرها أولاً ، ثم يجسد جدل وعيها مع وعي الشخصية المتصارعة معها أو يجسد تيار مشاعرها وجدله مع تيار وعي غيرها أو يجسد تيار وعيها مع تيار شعور غيرها في حالة من الجدل من ناحية ثانية .

أمّا عن وعي المبدع نفسه فهو وعي فكري على المستويات السياسية والاجتماعية والطبقية - ربما في بعض الحالات - وهو وعي جمالي أيضاً .

والوعي وإن كان يتحقق وجوده من خلال الخطوات المؤدية إلى الأهداف الرئيسية والنهائية للشخصية - صاحبة تيار الوعي - إذ كلّما كانت خطواتها المرحلية ناجحة في الوصول بها إلى أهدافها النهائية كلما كان لديها تيار وعي فهي في سباج من الحماية الذاتية والقدرة على الاستمرار في الصراع .

وعلى العكس من ذلك تماماً يكون تيار الشعور ، حق وإن عرقل تيار الوعي أو أخر تقدمه المرحلي نحو تحقيقه لأهدافه النهائية .

## مادة الفكر وعلاقتها بوعي المبدع :

### أ) الإرشاد الافتتاحي :

ويمثل الوعي بالمادة في هذه المسرحية مع إرشاد المشهد الافتتاحي للمسرحية نفسها : " المسرح مقسم إلى قسمين ، الجانب الأيسر مظلم تماماً ، أمّا الجانب الأيمن الذي تسلط عليه الإضاءة فيمثل جانباً من قاعة العرش ؛ حيث يلمع الذهب والفضة وتلألأ على الجدران الفسيفساء الملونة ، وتغطي الأرض الرخامية ببساط فارسي أحمر وتسدل على النوافذ ستائر الحرير الرقيق الشفاف " <sup>١</sup>

في هذا الشطر الذي تصفه لنا الافتتاحية يتشكل به مادة الرؤية البصرية ، كما يمثل المنطوق الفكري للنص . فالجانب المظلم هو الجانب الأيسر . والجانب المضيء والمتلألأ هو الجانب الأيمن . فإذا كان الحدث وهو مادة إطار المادة الصراعية يدور في الجانب الأيمن على اعتبار أن

<sup>١</sup> ص ٩ .



الفعل ينطلق منه محركاً للصراع فإن رد الفعل ينطلق من جهة اليسار ، وبذلك التقسيم يحسب استخلاص الدلالة حيث المعارضة في مجال السياسة حينما تكون لصالح الأغلبية المطبوعة وينطلق عليها ( اليسار ) وكون اليسار مظلم يعني أن المعارضة غير موجودة أو لا دور لها ومن ثم يصبح اليمين الحاكم وهو هنا ( البيت الأموي ) حاكماً فردياً متسلطاً . وتلك نتيجة أو استنتاج وهي بذلك تعادل فكرة ، والفكرة هي المادة أو البكرة الرئيسة للعمل ، هي جوهره ولبه . وفي ذلك ما يؤكد وعي الكاتب بالمادة التي شكلها لتعطينا هذه الدلالة حينما تدخل خيرة التلقي مع السياق لفصح الإشارات عن نفسها .

#### ب) النص الموازي في الإرشادات المشهية :

قلائل هم الكتاب المسرحيين الذين يعتون بكتابة الإرشادات المسرحية . والإرشاد المسرحي يشكل مادة رئيسية في عمل الباحث وكذلك في عمل الناقد الأدبي ، كما تشكل مادة أساسية في عمل المخرج المسرحي وفي عمل الممثل اللذين يؤديان عملهما أداءً منهجياً يقرم على أسس وأصول صحيحة . والإرشادات في هذا النص تروشد إلى تيار الوعي لدى الشخصية ، وتوضح للناقد وللباحث وللمؤدي وللمفسر حالة الإخراج وعي الشخصية بما تفعل ، كما أنها تكشف تيار الشعور لديها على المستوى الباطني ، وتكشف طبيعتها الظاهرة .

" ( يدخل الوليد بن يزيد يتطوح مكرراً ، وخلفه الحاجب ينظر إليه بتوجس ) "

ويكشف تطوحيه الظاهر عن حالة سكره بينما يكشف توجس الحاجب من خلفه باطن الحاجب ، وهو معنى لم يظهر ، إذ كيف يظهر الممثل حالة التوجس المشار إليها هنا بدون كلمات تعطينا معنى التوجس ، خاصة إذا كانت الفترة الزمنية بين عناصر الصورة نفسها ( تطوح السكر وتوجس الحاجب ) شديدة المحدودية ؟

إذاً فعالة التطوح مكرراً قابلة للتجسيد في الصورة المسرحية ، بينما حالة التوجس غير قابلة للتجسيد في حالة الصورة المسرحية ، وإنما تظل حبيسة الإرشاد الدرامي وعلى الناقد أو الباحث أو المخرج أو الممثل أن يطلقها هكذا . ولقد يتمكن المخرج الدارس والواعي من تجسيدها بلغة مسرحية غير لغة الكلمات .

وفي كل الأحوال فإن أهميتها الدرامية قائمة لأنها ضرورة كشف وتفسير لما يعتصر توصيله بالعبير التجسدي أو التشخيصي - عند التلقي بالقراءة على الأقل - .

#### ج) جدل الإرشاد والحوار :

ويوضح تيار الوعي لدى المؤلف - هنا - في قدرته على خلق المفارقة الدرامية عن طريق الجدل بين الصورة الحركية للشخصية ( الوليد ) حيث تطوحه البدني الظاهر ووصفه الحاجب بالتطوح دون أن يكون الحاجب في حالة تطوح بدني أو حتى خفي في الصورة المسرحية المظورة :

" الوليد : قل لي يا هذا الحاجب ، يا من تطوح في الأركان "

وتأتي المفارقة من كونه القائل ( الوليد ) للسامع ( الحاجب ) إذ يصفه بما يتصف به هو نفسه مع عدم انطباق ذلك الوصف مع الموصوف . ففي ذلك تكمن المفارقة الكوميدية التي تبت على الانسجام ولا نقول الضحك - مع أن الضحك يمكن حدوثه في حالة التمثيل وحسب موهبة الممثل والحالة المزاجية للجمهور - فالوقوف على كل حال فيه قلب للوصف والقلب المعنوي أو الأسلوبى لغة أو حركة يعد عند برجمون وغيره ممن كتبوا حول ظاهرة الضحك وفلسفته مصدراً من مصادر الضحك .

#### د ) جدل الألفاظ والأسلوب :

الألفاظ بوصفها مادة بناء الأسلوب بغية إنتاج الصورة في الحوار المسرحي الشعري تنقي انتقاء حيث تصلح خلق حالة من الجدل بينها وبين جيرانها (الألفاظ) من ناحية وبينها وبين معناها المنطقي والمعتاد على المستوى المعنوي ومعناها أو دلالتها في توظيفها الجديد :

" أن يظننا هذا البرد الملعون

أو .. يفرس فينا .. "

" آه .. أعني يفرز - بالترين - " "

الألفاظ هنا - وفق المعنى المنطقي عند كل من يعقل - ليست تطابق وصف الأثر الذي يتركه البرد على كل عاقل . ( فالقلب ) صفة فعل حاد تصنع آلة حادة في مادة صلبة والبرد مادة غازية على هيئة تيار متال من الهواء المشبع بالصقيع أو البرودة والرطوبة و ( الفرس ) صفة ثناء وغير إذ تربط بعمل الفلاحة في الأرض والبرد على الهيئة الموصوفة في هذه الصورة لا خير فيها للكثير من الكائنات وأهمها الإنسان والحيوان والنباتات - غالباً - و ( الفرز ) أيضاً صفة إيلام وتعذيب وهي فعل حاد بأداة حادة .

إذاً فهذه الألفاظ لا تؤدي المعنى الذي نعرفه للبرد . ولكنها إذ يلفظها الوليد على وجه الحديد تؤدي نوعاً خاصاً من البرد ، البرد الخاص به هو دون غيره من البشر وفي هذا التوظيف الجديد لمادة الألفاظ يدور الجدل بين اللفظ والمعنى ، لينتج لنا معنى مغايراً وجديداً ، مثلما يصنع الفنان التشكيلي الذي يخلط المادة اللونية بمزاجية خاصة فيعطينا ألواناً جديدة ليست في قاموس اللون المعروف ولا توجد في قاموس أو معجم سوى قاموسه هو ومعجمه اللوني الخاص . والشاعر هنا يعطينا لغة خاصة لفهم البرد عند الشخصية ، حتى يظهرها ويكشف لنا مبكراً باطنها وحالة القسوة المتأصلة فيها وحالة الشلوذ عندها .

وقد نتوقف عند لفظة - بالزمن - تلك التي يمكن اعتبارها حشواً ، وهو ما يعاب على الشعر ؛ فلو أننا حذفناها لما تضرر المعنى ولا حدث فيه نقصان معنوي :

" آ .. أعني يفرز " غير أنها تشكل ضرورة للوزن الشعري ومن هنا لا تعد ضرورة شعرية إذ يكون على الشاعر أن يسهل بلفظة لا تضيف إلى المعنى شيئاً وحياتها عن الجملة أو السطر الشعري لا يؤثر في تمام المعنى ولكن وضعها ضروري لاستقامة الوزن . فهل وضعت لفظة " - بالزمن - " لضرورة شعرية هدفها إقامة الوزن ؟! ومهما يكن الأمر أو الغرض من وضعها الشعري ؛ فإن المهم هنا هو وضعها أو ضرورتها الدرامية . وأهادر فأقول إن هذه اللفظة ضرورة درامية ، تدخل في استقامة المعنى وتنامه وإثماً تدخل في تأكيد مزاجية الشخصية ( وغشاتها ) فهي شخصية غثة بكل المعاني منتظمة بكل المقاييس وهذه اللفظة تتريح لصفة التطلع عندها فهي شخصية الانعالية غير متوازنة ، لذا يكون من الضرورة بمكان تجسيد حالاتها ومزاجيتها وخرجها على كل ما هو منطقي . وذلك كله يؤدي إلى ظهور المفارقات عندها ، إذ ترفع شعار ( الإنسان مسير ) وعلى ذلك فإن في وضعها للألفاظ في غير موضعها الذي يؤدي إلى معان مألوفة ومعتادة هو في نظرها داخل ترتيب القدر وليس من صنعها - على الأقل عند التعبير - في أن ذلك داخل في اختياراته هو الذاتية وفق حريته أو فوضاه أو عبثه القوضوي الاستغلازي المرتكن إلى قصده ووجهه .

وإذا كان الإرشاد في حالة جدل مع الحوار عند الوليد - محرك الصراع - الذي يمي ما يصنع ؛ فإن الحاجب أيضاً يتجادل حراره الإرشاد الموضوع قبل كلامه مع لغة حواريه أي أن لغة الإرشاد تتجادل أيضاً مع لغة الكلام تتبادل الصامت الساكن مع الصامت المتحرك لتجسد تيار الوعي لدى كل من طرفي الصراع :

- \* الحجاب : ( مندهشاً ) سامحنى يا مولاي فإنى لا أفهم قولك \*  
 الحجاب : ( بخنر ) آ .. هي أيام الله ولا تعقيب على قدره \*  
 \* الوليد : ( مقهقها ) حلوة .

كيف نسيت أانا يا هذا أنك أنت وليس الحجاب

يعنى رجل الدولة .. هه ١٢ \*

فالحجاب في لفظه للوحدة الصوتية : " آ .. " إنما ليؤكد تلقائياً حذره من الوليد فكان ( الخنر ) قد عبر عنه باللفظة من طرف واحد ، بوحدة صوتية واحدة مكونة من طرف واحد يعطي معنى : ( فهمت ) لذلك ينشط جهازه الإدراكي قبل نشاط جهازه الحركي الصوتي ، وقبل ذلك كله ينشط حذره أو جهازه الشعوري الذي يعلن عن حذره ثم تتضافر جهود جازي الإدراك والحركة عنده لتعطينا أو لتعطي الوليد الطرف المستفز واغرض على الصراع - الصورة المعنوية اللفظية للحلر :

" .. هي أيام الله ولا تعقيب على قدره "

بما يتوافق مع شعار الوليد نفسه ( كل شيء بقضاء وقدر ) ، ذلك أنه أدرك بحذسه أن الوليد يريد أن يأخذه بقوله وهو الذي يرفع شعار ( الإنسان مخير ) مثلما يفعل غيلان الدمشقي والدولة الأموية ( نظامها ) يرفع شعار ( الإنسان مسير ) حتى يبرر كل ما يحدث منه من أشياء وأفعال فيها فساد عقيدة وفساد ذمة وإضرار بالغير قتلاً أو غلباً أو غشاً للأغراض أو اختصاماً للمال وللعرض على اعتبار أن الله ( خالق الإنسان وفعله ) وتلك ممارسة عملية على نهج معاوية بن أبي سفيان مع الحسن بن علي بن أبي طالب ، حيث خاف منه ومن أتباعه على كرسي الخلافة فتآمر مع زوج الحسن أو إحدى زوجاته على دس السم للحسن في العسل ويعد أن قضى الحسن نتيجة هذه المؤامرة قال معاوية - فيما ذكر - " والله جنود من عسل " وهذا نفسه ما حدث مع (عمر بن عبد العزيز ) قبل أحداث هذه المسرحية بأربعة أعوام حيث دس له السم في العسل . وذلك كله إنما جرى على اعتبار أن قتل الحسن بن علي لم يكن بفعل معاوية ولا مؤامرته وإنما هو قضاء الله فكان الله هو من كتب عليه القتل وذلك صحيح ولكن في ذلك رفع للتهمة عن الفاعل المادي سواء بالتفويض أو بالتخطيط .

لذلك كله ، ولهذا الفهم ظهر وعي الحاجب بالشرك الذي يحاول الوليد أن يرفعه فيه. إذاً (فالخلد) و ( الفقهة ) و ( الاستياء )<sup>١</sup> و ( التصابر )<sup>٢</sup> و ( إشارة التوقف عن الكلام )<sup>٣</sup> ( الانفجار بضحك هستري )<sup>٤</sup>

كلها مثل غيرها من الإرشادات فيما بين القوسين أو بدونها تصنع جدلاً مع الحوار لجسد الكاتب عن طريقه تيار الوعي لدى كل من الشخصيتين المتمرتين .. فالوليد يتمر للحاجب توطئة لاصطياد غيلان نفسه وهو يتمر للخليفة ( هشام ) لاصطياد العرش فهو وليه ويوظف أساليبه الخاصة حيناً ويوظف رجل الإدارة ( رجاء بن حيوي ) في مرحلة تالية ويوظف رجل الدين والفقه ( الأوزاعي ) في مرحلة ثالثة ويوظف خاتمه ( جلييلة ) زوج الخليفة هشام في مرة رابعة ، كما أن جلييلة نفسها (خاتمه الصغرى ) توظفه في التحريض المباشر ضد كل من سار على طريق الدين والشرع الصحيح ؛ ليخلص الحكم للعرش الأموي القبلي ، بدلاً عن خلاصه للإسلام وشرائعه في محاولة لوضع حلم أبي سفيان القديم بأن تكون السلطة لقييله وليست لقييلة بني هاشم حين قال للنبي - ( صلي الله عليه وسلم ) - قالته المشهورة " لماذا يا بن أخي لم تأت فينا وجاءت فيكم " يقصد النبوة !!

إذاً فالإرشاد في جدله مع الحوار يكشف الدافع من وراء الأقوال ، ويرشد إلى طريقة أدائه للكلمات :

" الوليد : ( مصفّقاً طرباً ) أصغر خالائي ؟

صارت تدعى السيدة العظمى " \*

فهو هنا عن طريق الإرشاد والكلمات الملفوظة يعلن فرحته ، والفرحة ظاهرة في نص الإرشاد وعن طريق تحديد حالته هنا يمكننا فهم طريقة أدائه ودائع لفظه . فوصف حالته يحدد دافعه الخفي ، فرحته بما آل إليه حال خاتمه الصغرى سببه أمّا صغرى خالائه وهذا يجعلها أداة له في الوصول إلى ما يريه في تصوره الباطني بغض النظر عن صحة ما افترضه أو ما وصلنا أو فهمناه من وراء جدل الإرشاد ( وصف حالته وهو يعلن في تساؤل منههش أن أصغر خالائه قد تسمنت العرش )

<sup>١</sup> نفسه ، ص ١٩ .

<sup>٢</sup> نفسه

<sup>٣</sup> نفسه

<sup>٤</sup> نفسه ، ص ١٩ .

\* نفسه ، ص ١٢ .

ويعطينا التفاعل الجدلي بين الإرشاد عن مزاجه وكلامه التفريري حول الحال التي وصلت إليها حالته الصغرى مظهراً من مظاهر تيار الشعور عنده ، لأن طربه حالة انفعالية لدافع مفترض منه - دافع غير ظاهر فهمناه من السياق الجدلي القائم بين الإرشاد والحوار نفسه - " ما أخطركم في إضفاء الألقاب ( وعانداً لمقصده ) مفهوم هذا كله .

لكني أسأل عن العالي في رأيك .

هي من عند الرب اليس كذلك ؟

في تنبيه الكاتب إلى أن الوليد ( عانداً لمقصده ) دلالة عن خروج الوليد من التيار الشعوري الانفعالي المشخص لأميته وما يحلم به وعودة إلى تيار الشعور . هو الآن يعيش حالة عودة الوعي ، ليتهيئ من إنجاز هدف مرحلي وهو الإيقاع بعناصر المؤازرة المحيطة بعنوه الأول ( غيلان ) صاحب الدعوة الإنسانية إلى أن ( الإنسان غير ) والذي جرد الأمويين على أيام عمر بن عبد العزيز من ممتلكاتهم ومن الأموال والنفاس والضياع التي حازوها قبل حكم عمر بن عبد العزيز وعمل ( غيلان ) مع عمر على ضمها لبيت مال المسلمين أو تأميمها لتصبح ملكاً للناس جميعاً فقبرهم قبل غيهم ، إذا فـيـلان بعد موت عمر وعودة الأمويين إلى سابق سيرهم وتبرير ما يقتربونه وتعليقه على ( القضاء والقدر ) هو محط انتقام الأمويين كلهم .

إن الحجاب يدرك هذا و ( غيلان ) و ( صالح ) و ( فاطمة ) و ( الأوزاعي ) و ( رجاء ) يدركون ذلك تماماً لذلك غلف كل واحد منهم بتيار الوعي باستثناء ( غيلان ) الذي ظل تيار الشعور عنده طاعياً جارفاً له لأنه في تكوينه على المستويين التاريخي والمسرحي شخصية ( تراجيدية ) تسير في طريق هلاكها بلاذاتها الحرة فهو لا يحتاج إلى إرشاد لأنه اختار الشهادة وأعداؤه هو النظام نفسه وهو فرد حوله بضعة المراد لا حول لهم ولا قوة فقيم المناورة والخطوات المرحلية .

### • تذبذب الوعي الطبقي بين الأقوال والأفعال :

تتلقى تذبذب الشخصية بين قولها وفعلها نوعاً من التباين الذي يعد مصدراً من مصادر الصورة الجمالية إلى جانب أنه يشكل أساس الصورة الدرامية ؛ لأنه يكشف عن طبيعة الصراع . وقد يظهر التذبذب بين القول والفعل عند شخصيتين متلازمين ومكملتين كل منهما للأخرى ، مثلما هو الحال بين غيلان وصالح فكلاهما يمثلان طليعة فكر الطبقات الدنيا في إطار الدين

الإسلامي وذلك يمثل على مستوى الفكر السياسي تحقق الشرط الذاتي للتغيير الاجتماعي في حين أن الشرط الموضوعي للتغيير وهو التمثيل في وجود اجماع الناس أصحاب المصلحة الحقيقية في التغيير غير قائم ومعلوم أنه باجتماع الشرطين يتحقق التغيير الاجتماعي . وذلك أمر يدركه ( صالح ) ويتوهمه ( غيلان ) لأن صالح يحركه تيار الوعي في حين يأخذ تيار الشعور غيلان في اتجاهه :

" صالح : ( مقرباً منه هامساً ) ليست هذي دولتنا

فلقد ماتت حفيد بن الخطاب

وانطقات آخر شجرة عدل في ليل أمية

فلذكر هذا أنت يا غيلان

غيلان : من يحمل رايات الفجر القادم لا يتخاذل

وسواء جاء السلطان العادل أو جاء الظالم

فخطي الحرية لا تراجع للخلف

كالطفل إذا ما شب عن الطزق لليس له أن يحبو بعد " ١

والإدراك عند صالح ناتج عن استقراء صحيح للخريطة السياسية وعوامل الحراك المناخي وتغيير المواقع فهو يدرك غياب الشرط الموضوعي للتغيير الاجتماعي في اتجاه الغالبية المطحونة في حين يقابل الإدراك بالتوهم عند غيلان ، توهم بتحقيق الشرط الموضوعي - أو عدم الاهتمام بوجوده - إذ نصب من نفسه بديلاً عن الناس للمطحونين أصحاب المصلحة الحقيقية في التغيير الاجتماعي . على أن هذا التوهم لا ينبع من داخل الشخصية فقط ولكن الاتجاه ، والهيئتين من الأنصار يسهمون في صنع ذلك التوهم حين يصورونه المختلص الفرد :

" صالح : أنت الراهبة

لو سقطت مناصرنا نحن عبداً

لحفيد أبي سفيان الغنوصي الزنديق

من عبد إلخين قبيل الإسلام

أنت الراهبة يا غيلان فلا تتركها قوي "

وصالح نفسه يتذبذب وعية الطبقي بين الأقوال والأفعال ، فهو مع كونه يدرك غياب الشرط الموضوعي إلا أنه يرفض مجرد الأقوال أداة لمواجهة الأمويين :

١ نفسه ، ص ٤٩ .

• صالح :

( صائغاً ) نحن جميعاً نعلم هذا

لكن هل يكفي القول ؟

أبعد إلى المسروق ثيابه ؟

أليس رخيئاً في الفراء الأطفال الجوعى ؟

غيلان :

من قالوا هذا وعلاية

كوكبة شباب يتألق في جسد الأمة

هم نبض في صدر الغضب القادم

إلدار للحكام الظلمة

وبشير معارضة عامة

هم صور ينفخ في تلك الجثث الحية

كمي تبحث من رقدتها أحياء الروح

هم شمس تسطع في دجور الليل بكلمة لا

أروع لفظ في قاموس الحرية <sup>١</sup>

غيلان يبدو هنا في موضع صانع الثوار وهو يرى في تصدي نفر من الشباب للحكام الطغاة بالأقوال علانية نوعاً من النضال وفعلهم شبيه بالدور الإعلامي الذي يعرفه عصرنا بتوسع فني أقوالهم تشجيع وحض للميرهم ممن يمتلكون روح المعارضة وفيها إزعاج للحاكم وإعلان عن وجود معارضة. وذلك يعد مرحلة من المراحل على طريق النضال إلى جانب ما فيها من ثقل وتدريب على أساليب المعارضة والنضال .

ولكن صالح لا يعترض على ذلك الأسلوب ولكنه يرى التوقيت غير مناسب

• صالح :

ما ضرهموا لو قد صبروا

حق يقوى القادة أصحاب الفكر <sup>٢</sup> ؟

وعلى الرغم من اعتراض صالح على توقيت استخدام سلاح التشهير والدعاية كأداة للنضال إلا

أن غيلان يبدو ثورياً شبيهاً باليساري الطفولي :

• غيلان : ..... حين يمزق بسطاء الناس وقاع الهدنة

<sup>١</sup> نفسه ، ص ٤٤ .

<sup>٢</sup> نفسه ، ص ٤٤ .



يصبح قاتلهم ملتزماً بالحرب \*

غيلان هنا يضع نظيراً لانفضاض سياسية سلمية لا يرى صالح أن توليت حدودها مناسب كما أن لكل معركة أسلحتها المناسبة لها :

\* صالح : لكن القائد

لا يذهب لقلاع الأعداء بغير سلاح

غيلان : إن سلاحي القرآن وعقلي

صالح : هذا لو كنت تناظر في معهد علم \*

### • التحليل السياسي بين تيار الوعي وتيار الشعور :

لعل أهم موهبة يتمتع كل قائد شعبي أو سياسي أو ديني هي قدرته على التحليلات السياسية للأحداث وللحركة المضادة من الأعداء إلى جانب موهبته في التخطيط ورسم السياسات في سبيل تحقيق المراحل الانتقالية الممهدة للمرحلة النهائية في اتجاه تحقيق الهدف الرئيسي أو النهائي . وغيلان فيما يبدو لا يتمتع مظه مثل الحسين بن علي<sup>1</sup> والحسين بن منصور الخلاج ويكتسب<sup>2</sup> بموهبة التحلل السياسي ذلك أقم المحرفوا أمام تيار الشعور :

\* غيلان : لا تتسرع بالحكم علي

سيجيء الحسن بن محمد

بكتاب أمان باسم الحاكم

وضمان من أربعة شهود عدل \*

ولأن الموهبة تكتشف عن طريق الآخرين ، لذلك فإن صالح يكشف لغيلان الفجادة لموهبة التحلل السياسي :

\* صالح : يا مولانا

هذا الحسن حفيد الخنفي

رجل من آل البيت النبوي

الظر ، عبد الرحمن الشرقاوي ، الحسين قائداً ، القاهرة ، مؤسسة دار الهلال .

<sup>2</sup> النظر : جان أنوي ، يكتسب أو شرف الله ، سلسلة مسرحيات عليية ، القاهرة ، المؤسسة المصرية للتأليف والترجمة والنشر .

<sup>3</sup> مهدي بندق ، غيلان ، نفسه ، ص ٤٤ - ٤٥ .

فلماذا تحسب أن البيت الأموي

يلتزم بعهد الله أمامه ؟

غيلان : يا صالح

صالح : ( مقاطعاً ) هل يجتمع الثلج وحجر النار بطبق واحد ؟

ما زلت أكرر .. كيف تظن هشاماً ينسى يا غيلان

ما أنت فعلت بعهد عمر

أخذك كل جواهرهم وكنائسهم

هل وحرير ملابسهم ذات الوشي الذهبي

فكانك كنت تصادر دمهم أو تحرقهم بلهب جهنم

أتظن هشاماً ينسى ؟

( يطرق غيلان برأسه )<sup>١</sup>

وهو على الرغم من إدراكه خطأ تحليله للموقف السياسي إلا أنه يقاوم ويعاند ويصدق توهمات ولا

يترك في ذهنه سوى ما يتمنى أو يخي لنفسه به عند هشام :

" غيلان : ليس هشام بالغادر يا صالح

حقاً قد تسبق أموره أحياناً عقله

لكن الرجل يناضل في داخل نفسه

حتى لا يشبه أسرته الزنديقة

صالح : هو أقسم لو صار الأمر إليه

أن يهلك على باب دمشق

والآن وقد صار ملكاً يجلس فوق العرش

هل تحسبه يبحث في قسمه ؟

غيلان : هذا قسم الغضب فلا تترهب عليه "<sup>٢</sup>

وسريعاً ما يتأكد خطؤه في تحليلاته وصحة ما رآه صالح رفيقه حين يبي الحسن بن محمد بن الحنفية

عابساً :

<sup>١</sup> نفسه ، ص ٤٥ .

<sup>٢</sup> نفسه ، ص ٤٦ .

" الحسن : ..... هاك خطاب التامين .. ولكن وليد بن يزيد

هو من وقعه بدلاً من عمه

ولكنه لا يرجع ليكنه الشهود

غيلان : وشهود العدل تراهم من ؟

الحسن : الأوزاعي صنيعة

ورجاء المثلون من قنن بند الرشوة .

صالح : أرايت إذن يا غيلان ؟

جمع الفساق فمن ذا يأمن جانبهم "

ولكنه مع ذلك يظل على رأيه في هشام :

" غيلان : ( مطرقاً هنيهة ) هذا يعني أن هشاماً

أشقى أن يستكتب مالا يقدر أن يلتزم به

فالرجل إذن يا صالح ليس غثوثاً من جنس الفجرة

صالح : ذلك تفسرك يا غيلان الطيب "

وغيلان يمضي في الطريق إلى حظه ملتصقاً بالمرء هشام ، ذلك أنه يقصد المفاجعة وجمعها . وتلك

صفة البطل التراجيدي يمضي في محاولاته لتغيير الواقع في اتجاه صالح الناس مكتئباً يتحقق الشرط

الذي دون النفاذ إلى أن الشرط الموضوعي غير متحقق من هنا تقع المفاجعة ويلقى حظه الذي

يسعى إليه سعياً حثيثاً ومدروراً :

" غيلان : ( واضعاً يده ) ميت أنت وأنتم ميون

فاختار موتك في نيل قزم رعب الجسد الطيفي

يمنحك الله حياة أبدية " ١

### • القناع والقيمة التنويرية في المسرحية :

يمكن المؤلف خلف غيلان متقناً به ليحفر القيمة التنويرية ، متشاحاً بوشاح التعليمية

دون مباشرة إذ يضع لغة العصر على لسان ( غيلان الدمشقي ) لي طرح على لسانه قضية الحجاب

التي استشرت في البلدان العربية وانتشرت انتشار النار في الهشيم في ثلاثين سنة الأخيرة :

" غيلان : ..... ما بالك يا فاطمة تلارين الوجه بمذي الحرقرة ١؟

<sup>١</sup> نفسه ، ص ٥٠

- فاطمة : (مرتبكة) أ اتبع تقليداً منتشرأ بين الناس الآن .
- غيلان . تقليد ليس من الدين وليس من العقل فما سبب عضوعك ؟
- فاطمة : قبل لنا إن المرأة عورة
- من كعب القدم إلى شعر الرأس
- غيلان : حاشا لله إذن أن يثقل إنسان عورة
- المعورة ليست إلأ ما يجرح النظر ليوجع صاحب
- لكن هذا القول الفاجر
- لا يصدر إلأ عن بعض المرأة سبعة
- يظنها حتى يشعل رغبات الشارين
- وهذا : يضمن سعراً في سوق مخافته
- هل يخفي يا فاطمة الوجه أو الساعد أو شعر الرأس ؟
- فاطمة : قبل المرأة جنس
- غيلان : أو ليس الرجل كذلك في نظر المرأة ؟
- فاطمة : جنس الرجل هو الجنس المحرم بعكس المرأة
- غيلان : ( بقوة ) وللمرأة أيضاً حرة
- يا فاطمة المرأة لا تختل إلى فرج يمشي أو يتكلم
- هذا رب الجنسين يقول :
- " فبانت لهما سواهما "
- ليؤكد أن السواة واحدة عند الإثنين بنص الآية
- فاطمة : ( في حيرة ) لكن الله يقول كذلك :
- " وليضربن بخمرهن .. "
- على ماذا ؟
- غيلان : قال على احجب لحجب
- واللغة العربية ..
- لغة القرآن تحدد أن الجيب هو الفتحة
- في الصدر العاري

فكان الله - الخلق الأعلى للشرف وللمنة -

يأتي أن تعرض لتجربتها الحرة

لتشر دينه الشهوة

أما الوجه فمتوان الشخصية

كيف يراد لشخصية مرة أن تتغنى

مثل اللص المذنب <sup>١</sup>

نحن الآن أمام وجهين لعملة واحدة هما وجهي غيلان الدمشقي ومهدي بندي ، فالقضية المثارة من مهدي على لسان غيلان الدمشقي في مناقشته لفاطمة هي قضية العصر في مجتمعاتنا التي يراد لها الارتداد الزمني والحضاري ونحن في القرن الحادي والعشرين ، إذاً فمصر غيلان يتكرر في عصرنا ، لذلك كان من الضرورة بمكان أن يستعير الفكر التنويري صوت غيلان وفكره ومقدرته على الإقناع متزجراً بالوحي ، الأمر الذي يرد عن عصرنا الذي نعشه في عصره دون أن نتقل من مكاننا ودون أن نبرح زماننا ظلامنة التجهيل وغشم التفكير وجلالة المسعى :

" ( تطرق هتية ، ثم ما تلبث أن تدع عن وجهها النقاب . يشهق صالح لرؤية

وجهها الجميل )

صالح : يا سبحان الله !

غيلان : أرايت ؟

هذا يا فاطمة اسم الله على وجهك

لا اسم الشيطان ولا رسم الشهوة

بل أجل ما أبدعه ربي الخلاق <sup>٢</sup>

#### • الشخصية بين الحضور والغياب :

إن التأثير الفكري القوي لشخصية قوية غالباً ، يظل حاضراً ولفاعلاً على الرغم من الغياب المادي لتلك الشخصية وعلى العكس من ذلك تماماً يكون الفكر الضعيف غالباً مع الحضور المادي لشخصية صاحبه ، فنحن أمام الأثر القوي لفكر غيلان في حالة غيابه المادي في المشهد الأول ، وهو حاضر من خلال فعل الوليد ودورائه حول نفسه وحول الحجاب وحول خاتنه

<sup>١</sup> نفسه ، ص ٣٩ - ٤١ .

<sup>٢</sup> نفسه ، ص ٤٧ .

المنغرى ( جليلة ) زوج الخليفة عمه ( هشام بن عبد الملك ) . أما هشام نفسه فهو الحاضر درماً دون ظهور واضح ، فهو يشارك غيلان الحضور على الرغم من غياب غيلان المادي ، ذلك أنهما ذكر الحدث ذلك أن كل فعل صادر عن هشام أو الوليد أو جليلة أو اتباعهما يمثل الشريعة (الأوزاعي) ومثل الإدارة ( وجاء بن حيوي ) جميعهم أفعالهم هي رد فعل لفكر غيلان نفسه :

" غيلان : .. يا صالح . كن مثل الله بديعاً في ذاتك

واخلق أفعالك في حرية

وتحرك في كل مكان ولا تتجمد

لأنه يقول بقرآنه :

" كل يوم هو في شأن "

وتفرد

لأنه يقول " ليس كمثله شيء " <sup>١</sup>

إن الله العادل

لا يتحكم في قدر الإنسان

ثم يحاسبه عن أفعال قدرها منذ الأزل عليه "

هكذا فقد اختار غيلان ميتة أيضاً ، لأن المبدأ عنده لا يتجزأ لذلك عاش نابض الذكر في التاريخ بينما مات أعداؤه وتدنسوا مع اتباعهم وأذنانهم .

## **نتائج تطبيقات (٢)**

قد توصلت إلى عدد من الاستخلاصات النقدية - الأسلوبية - الموضوعية :

أولاً : الاستخلاص النقدي :

- الاختيار محكوم بتوحيد الحالة المزاجية للفنان مع طبيعة الموضوع الذي يتناوله بالتشكيل .
- وفق خصائص المجال الإبداعي الذي يجده .
- إن الحسنة التي عرفها تاريخ غيلان قديماً حيث كانت جهوده خلف مطلب العدالة الاجتماعية بسلاح الشريعة الإسلامية . عرفها مهدي بندي في معاناته خلف العدالة

<sup>١</sup> نفسه ، ص ٤٧ .

<sup>٢</sup> نفسه ، ص ٤٣ .

الاجتماعية وفلسق نظرية الاشتراكية العلمية مرة ، ثم وفق نظرية الدين الإسلامي عن العدالة الاجتماعية في مرة ثانية .

- عاش مهدي، بندق تجربة غيلان الدمشقي بمشاعره في قضية مصيرية ، ولذلك ما كان له أن يكتبها بغير الشعر الحشن ( شعر الدراما ) .
- لا أظن أن أحداً له أقل من ثقافة مهدي بندق ووقفته وتجربته العريضة وخبرته السياسية والشعرية والمسرحية يستطیع النهوض بتجربة غيلان الحشنة .
- إن غيلان الدمشقي ومهدي بندق يتبادلان المواقع . هذا يأخذ من ذاك خشونة الموقف التراجيدي ، بينما يعطيه في مقابل ذلك لغة الشعر . ولغة العصر في نص مسرحي شعري محكس ، قائم على تبادل اللغة والرأي والموقف والحالة المزاجية والوهي بالعدو وبالهدف وبالوسائل وبالنص .

- إن تسارول موقف غيلان في المسرح قد برز حيث برز مطلب للخلاص في عصرنا ، كما برز في عصره ، لفرود مفردات العصرين ، أو لتكرار عصره في عصرنا . فنحن نعيش عصره الأموي دون عقلية ( هشام بن عبد الملك ) ودون ثقافة أرباء الأمنيين .
- إن تجربة غيلان قد فشلت لتحقيق الشرط الذاتي لديه دون تحقيق للشرط الموضوعي في مجتمعه لذلك كان شخصية تراجيدية أو بطلاً تراجيدياً إذ مع علمه بأن الشرط الموضوعي في مجتمعه لتحقيق إرادته غالب ومع ذلك حارب وفق شرطه الذاتي ومن ثم كانت إعادة كتابة تاريخ غيلان الحشن جديرة بأن تلقي مع صدق انشاعر لجسد محاولاته النضالية استناداً إلى مصادر تاريخية وإلى خبرة عريضة وتوحد جزئي بينه وبين شخصياته .

#### ثانياً : الاستخلاص الأسلوبي :

- أحباط الكاتب بمحقق الشعر المسرحي ، حيث يوحى بهدبا مختلفة من التأثيرات المتبادلة بين أصوات متعددة اعتماداً على الفكر الموسيقي دون ذوبان الشكل في الموضوع بل بتحيكه وتقويته في إطار صراعي قائم على خصوصية إرادات ومشاعر في حالة صراع .
- إن حدود الناقد تلزم بتحليل الإبداع من حيث كيفيته شكلاً ومضموناً واستبطا سببية تسلك الكيفية ثم تحديد نوعيته على ضوء فهم كيفية وجوده وسببية ذلك الوجود على تلك الكيفية .

- ١ إن تيار الوعي متحقق لدى كل الشخصيات ، فكل شخصية تصارع خصمها متذرة
- ٢ تيار الوعي باستثناء ( غيلان ) الذي يسيطر على صراعه تيار الشعور
- ٣ يلعب النص الموازي ( الإرشادات المسرحية ) دوراً جديلاً مع النص (الحدث المعبر عنه بالألفاظ أو الحوار ) بحيث يكمل كل منهما الآخر .
- ٤ يلعب عنصر التخلص الدرامي دوراً فنياً على المستويين الدرامي والجمالي بحيث يحقق درامياً تأخير التفجر الدرامي في الصراع ويؤدي إلى حالات الانتقال في البناء الدرامي أماماً أو رجوعاً ، كما يكشف عن تمكن الكاتب من تعميق البعد السلطوي أو التسلطي لشخصية الوليد .
- ٥ ثالثاً : الاستخلاص الموضوعي :
- ٦ تظهر وسطية المثقف عند الأوزاعي يمثل الشريعة ورجاء ممثل الإدارة وانهازيتهما غير ظهور .
- ٧ تقف هذه المسرحية موقفاً تنويرياً وتعليمياً دون مباشرة من قضايا قديمة حديثة مثل ( الحجاب والتبعية الآلية ) وتعيد طرحها على مائدة النقاش المعصري ليتخذ الخلق منها موقفاً واعياً .
- ٨ تعيد هذه المسرحية إضاءة فتاة على مرحلة من مراحل تربية الإرهاب في المجتمع الإسلامي ومظاهر القبيحة الأموية فيه . .
- ٩ يعيد طرح قضية لإرادة الإنسان الحرة التي هي ميرور للعقاب أو المثوبة في العالم الآخر ( يوم الحساب ) .



## في جماليات المسرح القديم (تطبيقات ٣)

تهيد :

المسرح فن اجتماعي<sup>١</sup> أي يعمل على خدمة المجتمع وتمثله في الفكر وفي القيم والمشارع ، هو فن جماعي<sup>٢</sup> أي يتكون من إبداع جماعي ، فالمسرحية نص يعرض عن طريق مجموعة متآلفة من الممثلين يقومون بتمثيلها وتقبلها مجموعة من الناس ( المشاهدين ) .

وهكذا نشأ فن المسرح منذ القدم تؤديه جماعة محدودة من الممثلين وتقبلها جماعة كبيرة من المشاهدين فصل حسب تاريخ المسرح اليوناني إلى عشرات الآلاف من المخرجين<sup>٣</sup> .  
ولأن المسرح فن جماعي واجتماعي فقد اهتم بإبراز دور الجماعة بأسلوب الكورس<sup>٤</sup> واهتم بإبراز دور المجتمع من خلال القيم والأفكار بأسلوب الحوار<sup>٥</sup> .

ولقد وجدت أن الاهتمام بإبراز دور الكورس وخاصيته الدرامية ثم الوقوف عند القيم والأفكار في حوار الكورس في مسرحية أنتيجوني<sup>٦</sup> يعطي فكرة واضحة عن المسرح بصفته فناً جماعياً واجتماعياً في نفس الوقت ، حيث أنه يعكس قيم المجتمع والكاره<sup>٧</sup> .

على ذلك سأقتصر هذا البحث على نقطتين :

١- خاصية الكورس في المسرحية اليونانية .

٢- طبيعة الأفكار والقيم في المسرحية اليونانية .

وذلك من خلال مسرحية ( أنتيجوني ) للكاتب اليوناني سوفوكليس التي يدور الصراع فيها بين قيمتين ، قيمة القانون الإلهي وتمثله ( أنتيجوني ) وقيمة القانون الدنيوي وتمثله الحاكم ( كرون )<sup>٨</sup>

١. محمد حسن عبد الله ، " الجمهور والمسرح " ( مجلة البيان ) العدد ٢٧٦ ، مارس ، آذار ، ١٩٨٩م ، الكويت ، ص ٤٥ .

٢. انظر : د. أبو الحسن سلام ، حيرة النص المسرحي ، ط٢ ( الرياض ، مطبعة الترجي ، ١٩٩٣م ) .

٣. تشيلدون تشيبي ، للمسرح في ثلاثة آلاف عام ، ترجمة ديفيد حشبة ( القاهرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب )

٤. فائري قسطندي ، " مصطلحات مسرحية " - الجزء ١ - ( مجلة للمسرح ) ع المشرق ، القاهرة ١٩٦٥ ، ص ٨١ .

٥. فائري قسطندي ، " مصطلحات مسرحية " ( مجلة للمسرح ) ع الثاني عشر - السنة الأولى - القاهرة ديسمبر ١٩٦٤م

ص ٩١ .

٦. سوفوكليس ، أنتيجوني ، ترجمة : د. علي حافظ ، سلسلة من المسرح العالمي الكويتية ، عدد ( ١ ) ١٩٧٣ .

٧. انظر : د. أبو الحسن سلام ، تربية الإلهام بين وسائل الإعلام والمسرح ( الرياض ، مطبعة دار المعارف السعودية ، ١٤١٦ هـ

- ١٩٩٥م .

٨. سوفوكليس ، أنتيجوني ، نفسه ، ص ٧ .

## أولاً : خاصية الكورس في المسرحية القديمة

تعتمد المسرحية القديمة اعتماداً أساسياً على الكورس في وصف الماضي ورواية القصة أو احداث المسرحي الناقص بالإضافة إلى دوره في إعطاء المعلومات والأخبار ، وتوضح خاصية الكورس كما يأتي :

- ١- الميل إلى الغنائية حيث أن الكثير من كلام الكورس يؤدي بطريقة غنائية .
- ٢- خاصية الإخبار والوصف حيث تتألف المسرحية من العديد من الأفكار والقيم ، وتأتي مضامينها عن طريق استشفاف عادات الأحيائي وتقاليدهم عن طريق الإخبار الوصفي للشهيد لما سيقع أو التعليق على ما كان يجري بالفعل أو حدث خارج المشهد بعيداً عن الجمهور . مثل مشاهد العنف والقتل .
- ٣- خاصية كلام الممثل إذ يعد جزءاً من كلام الكورس ، وقد قسم هدف التوزيع ولأن خاصية التوزيع تتم من سمات الفن في عمومه .
- ٤- للكورس خاصية وصف الطبيعة والملابس الحربية مثال : " عليه مخوذة من ريش أبيض .. إلخ "
- ٥- الكشف عن القيم الدينية حيث للريح إله وللحب إله وللبحر إله ثالث وهكذا ..
- ٦- لغة الكورس وصفية سرديّة تخبر عن أشياء أقرب إلى القصة أو الرواية ، وهي من خصائص الملحمة فتم بوصف بطولات سابقة حدثت في الماضي .
- ٧- يعطي الكورس من خلال أدائه فكرة عن طبيعة المجتمع اليوناني الديمقراطي حيث يتحاور الناس حول قضية ليصلوا في النهاية إلى رأي متقارب وتلك قيمة اجتماعية مثل قيمة الشورى وهي قيمة ديماسية .

## ثانياً : طبيعة الفكر والقيم في حوار الكورس

### في مسرحية ( أنتيجوني )

بعد اطلاعي على حوار الكورس عملت على استخراج الكثير من الأفكار والقيم الرامضة في ذلك المجتمع الذي تصوره المسرحية ، مستعيناً ببعض الفقرات من حوار الكورس

أو الشخصيات كشواهد في نص ( أنتيجوني ) لسوفوكليس على أن أقوم بتحديد النقاط المهمة في الحوار والدالة أو الشاهدة على تلك القيمة أو ذلك الفكر المتفاعل في الحدث الدرامي :

" الكورس : قد شاهدت رجلاً لابساً درعه الأبيض قد خرج من أوجوس على رأس جيش كامل المدة فرددته فاراً .. "

" قد ساق هذا الجيش على أرضنا بولنيكس وهو في حومة الخصام وعليه ريش أبيض كالنلج المتفوق ومعه جنود كثيرون عليهم خوذات مزينة بمعارف الخيل "

يتضح هنا أن قائد الجيش تشير إليه علامته إذ أن درعه أبيض وعلى رأسه أو متته وريش أبيض متفوق ليميزه عن باقي الجند ، وهذه قيمة جمالية لأن فيها إشارة إلى تحديد القائد وتميزه عن غيره . أما الجند الباقون فإن ما يميزهم هو الخوذات المزينة بمعارف الخيل ، وتلك قيمة جمالية أيضاً لأن فيها إشارة إلى تحديد الجند وتميزهم عن غيرهم .

" الكورس : وطوق طيبة ذات الأبواب السبعة بسهامه الفتاكة ثم مضى قبل أن يملا فاه بعمالنا وقبل أن تحرق مشاعل هيفايستوس حصوننا .. "

هنا وصف للمدينة " طيبة " حيث أنها مدينة مسورة محصنة لها سبعة أبواب عليها حرس خاص بها . وتلك هي طبيعة المدن القديمة حيث أنها محصنة بالأسوار ولها أبواب محمية بالحرس وفي هذا الوصف إشارة ودلالة اجتماعية وحضارية تميزت بها المدن الكبرى قديماً .

• قيمة الصخفي : التسلسل ليلاً على نور المشاعل التي ذكرها الكورس ، ومعنى هذا أن الفوز كان ليلاً والمشاعل اتخذت للإضاءة والزينة معاً وفي ذلك إشارة للزمان وهناك قيمة أخرى وهي " التاج " فوق الخيل حيث كانت الخيل تخرج بتاج فوق رأسها في ذلك الوقت إنما لأصالحها وقوتها وصمودها في القتال ، وإنما لأن هذه الخيل كانت تخرج تزييناً خاصاً للقادة .

• فكرة البذ والازدراء : إن الآلهة تكره المتكبرين . وهذا ما يكشف عنه حوار المنشد .

" منشد الكورس : " إن زيوس لا يكره شيئاً فوق كرهه لمن يزهر متكبراً بلسانه وهو

ينظر إلى المتكبرين وهم يفتخرون كالسيل الجارف مهابين بسلاحهم الذي صاغوه من ذهب .

ثم يرمي بشهاب من نار فوق مشارف البروج من وقف منهم ليؤذن بالنصر "

• فكرة الفطرس : حيث القيمة هنا تتمثل في فكرة نبذ المتكبر المتفطرس بلسانه فهو مكروه في ذلك الزمان وفي كل زمان وهي قيمة موضوعية تتعلق بالمتجمع ( ثقافته وسيكولوجيته ) .

- قيمة أخرى : وهي أن السلاح يصاغ من الذهب الذي له قيمته في ذلك الوقت وفي كل وقت وهو للاستعراض أكثر مما هو للحرب فالحارب لا يحمل سيفاً من ذهب عند القتال .
- " الكورس : ولأن أريس العظيم " إله الحرب " كان معنا وهو مخلف ظنون المقاتلين " <sup>٢٦</sup>
- فكرة تعدد الآلهة : وتظهر فكرة تعدد الآلهة في المجتمع اليوناني القديم في حوار الكورس السابق ، ومعنى هذا أنه كان للحرب إله يمد وكان اسمه " أريس " كما ذكر . ولما كان أريس واحداً من الآلهة اليونانيين المتعددين لذلك شكلت فكرة تعدد الآلهة قيمة دينية عند أهل ذلك العصر في بلاد اليونان .
- فكرة المواجهة على مراحل بين الجيوش :
- " الكورس : وسبعة أبطال صفوا أمام سبعة أبواب ليقاتلوا سبعة أبطال أكفأهم فتركوا عنادهم لثيوس رب النصر ما عدا رجلين أخوين شقيقين من أب واحد وأم واحدة فقاتلا ولقي كلاهما مصرعاً واحداً " <sup>٢٧</sup>
- قيمة البطولة : وتظهر هذه المواجهة بهذا الشكل قيمة البطولة الفردية للجنود وهي عادة أو قيمة قديمة معروفة حيث أن القتال والحرب الشمواء تبدأ برجل ضد رجل كل على حدة لذا ترك الجنود تركوا سلاحهم لأن عقيدتهم تؤمن بأن الرب " زيوس " سيحميهم .
- فكرة الصراع في الحياة : أما الأخوان اللذان تقاتلا فيدل ذلك على أن الصراع موجود منذ القدم ومنذ أن خلقت الأرض وهو موجود بين الأخوة فقد قتل هابيل أخيه قابيل .
- " الكورس : تعالوا إلى معابد الآلهة جميعاً ورتلوا أغاني الصلاة ليلاً ولیمشي في مقدمتنا باخوس الذي زلزل أركان طيبة " <sup>٢٨</sup>
- قيمة الصلوات : يوضح الحوار السابق للكورس فكرة العبادة ، فوجود المعابد للصلاة ، وكانت الصلاة تؤدي في الليل وهي عبارة عن أغاني جماعية كالمصوفين .
- " مشهد الكورس : إني أرى ملك هذا الأرض كريون بن مينويكيس منذ هذه الأحداث التي قدرها الآلهة علينا أنه يسعى .. " <sup>٢٩</sup>

<sup>٢٦</sup> نفسه ، ص ٢٦ .

<sup>٢٧</sup> نفسه ، ص ٢٦ .

<sup>٢٨</sup> نفسه ، ص ٢٦ .

فكرة الادعاء : إنه يرى الملك يسعى منذ بداية الحرب فيحتمل هنا أنه يدعي علم الغيب أو أن أحداً يظهره بما يفعل الملك .

فكرة الإيمان بالقضاء والقدر المحترم من الآلة فهم يؤمنون به ويقضاه .

" الكورس : كريون يابن مينوسيه . حسبك ما قلت في حكم أعداء المدينة وأصدقائها رأيت ولي الأمر يسري قانونك على الأحياء متاً والأموال " <sup>١</sup>

- قيمة طاعة الحاكم : إن ما يقوله كريون حاكم المدينة هو قانون يحال القانون الإلهي عندهم وذلك يتضح جلياً من قول الكورس إن هذا الحكم يسري على الأحياء والأموال . وتلك قيمة زمنية ومكانية جزئية لأن طاعة الحاكم ليست مطلقة في الزمان والمكان لأنها مرتبطة بعنده مع رعيته .

- القيمة الدينية في دفن الموتى : والحكم الذي قضى به الحاكم هو عدم دفن أحد الأموات لأنه عدو للمدينة بل يترك للطير تتهشه . وفي ذلك تعطيل للقيمة زمنية ومكانية كريمة .

- إن الأموات في كل الأديان حتى الوثنية يدفنون تحت التراب وفي دياتهم فإن الموتى كذلك يدفنون . ولكن الحاكم كريون يخالف هذا المعتقد الديني ويمنع دفن الميت الذي هو شقيق لأنتيجوني مثل الآخر الذي قضى بعنده مخالفاً القانون الإلهي .

- قيمة العمل عند اليونان :

" الكورس : عجائب الخلق عبر البحر ركب موج البحر حرث الأرض كل عام صاد بشباكه أمة الطير الخفيفة ووحوش الأرض والجبال وخلائق البحر ، أخذها الإنسان واسع العلية ، عرف أسرار البيان وفكره وقوانين المدينة ، وكان الإنسان أوسع كل شيء حيلة إلا الموت فلم يجد فراراً ووجد دواء للأمراض المستعصية " <sup>٢</sup>

- هنا نتضح لنا الأعمال التي يمارسها الناس في ذلك الوقت ومنها الصيد - حرث الأرض - التطيب - معرفة الأفكار والقوانين الطبيعية والعلمية .

كل ذلك سيطر عليه إنسان ذلك الزمان إلا شيئاً واحداً هو " الموت " قضاء الله وقدره المحترم على إنسان لم يجد له حيلة على كثرة حيل الإنسان وأفكاره .

وهذه الأعمال توضح لنا أن إنسان ذلك العصر له فكر لا يستهان به وقيم يعتر بها .

" الكورس : يظهر أما لا تلين ويعني ذلك " أنتيجوني " عنيدة كايها " <sup>٣</sup>

<sup>١</sup> فلسف ، ص ٣٢ .

• قيمة وراثة الأخلاق : ورثت " أنتيجوني " الأخلاق أو المادة من الأب للابنة أو انتقال وراثة البناء ولقد ورثتها عن أبيها .

" الكورس : هذه اسمي لدى الباب تلوف الدمع على أختها المحبوبة " .

• قيمة صلة الرحم والعطف : الحب والمودة والحنان بين الأهل في ذلك الوقت هي وثيقة لهذه اسمي تلوف الدمع على أختها " وأنتيجوني " تضحي بحياتها من أجل أن تدفن جثة أخيها . وذلك أيضاً معصل بالإنسان في كل زمان وفي كل مكان .

" الكورس : اللين لم تلتق حياتهم كزوس البلاء أولئك هم السعداء واللين تنزل بيوتهم يد الله لا تتر من ذريتهم أحداً مهما كثرت ، كمثل موج البحر إذا انتفخ إليهم بريح زالية كسح قاع البحر المظلم وقلبت رماله من كل جوب وزجر بتلاطم شواطئه زجرجة كالسيل " <sup>١</sup>

كذلك ترى بيت اللابداكين تتعاقب عليه اخن منذ القدم ولا يعرف عنه فقد دب فيهم هلاك من عند الإله لا يكف يده عنهم .

• قيمة النجاة من غضب الإله : وهي قيمة دينية .

حقيقة أن الأشخاص الذين لا يتعرضون للمحن والمصائب بالطبع هم السعداء وهذا لا يخالف فيه . وتلك قيمة زمانية ومكانية لأن الناس يؤمنون بما في كل آن ومكان .

• القيمة الأسلوبية الجمالية : تظهر واضحة في استشهد الكورس بموج البحر المتلاطم .

حيث ربط بين هياج وتلاطم موج البحر و تلاطمه بين المصائب التي وقعت في إحدى العوائل " اللابداكين " حيث أصابهم الآلهة باغن وأبناءهم دائماً . فالطبيعة غاضبة عليهم لأن الآلهة غاضبة عليهم . واللفظة الجمالية ماثلة في حركة تلاطم الموج وتتابعه بما يفيد الاستمرار .

والقيمة الجمالية : " أي الناس مهما كبر يستطيع أن يرد قوة زيوس وسلطانه ؟ " <sup>٢</sup>

وهنا يظهر استخدام الكورس لأسلوب الاستفهام الاستنكاري الذي فيه نفى لوجود قوة تواجه قوة زيوس إله الذي يقهر بسلطانه وجبروته ولا يقهر .

• قيمة الشورى : والشورى هي قيمة سياسية تنأى بالحاكم عن خطأ قراراته وتفكيره

" الكورس :. يا مولانا ما حرك أن تتعلم منه أن أحسن الرأي وتعلم أنت منه كلاكما ،

<sup>١</sup> نفسه ، ص ٣٦ .

<sup>٢</sup> نفسه ، ص ٣٨ .

قال فاحسن " ١

- القيمة هنا في طلب الشورى واتباع الرأي السليم وإن كان من الاین لأبيه فلا يضرب ذلك الأب بشيء وكأنه قيمة حسنة معمول بها ولا بأس في ذلك .

• قيمة الحب أقوى من الكره : ابن كریون عدو أنتیجونی يقع في حبها وفي ذلك تظهر قيمة التضاد بين عاطفتين والتضاد قيمة جمالية أيضاً

" الكورس : يا إله الحب الذي لا يهلب الذي يهوي على من ملك ، ويعلم فوق خدود العذارى الناعمة ويهشى صحف قلوبهم ومراقد الوحوش لم يهلبت من سلطانك أحد من البشر .. " ٢

فالقيمة في الحب الخالد الذي يضحي كل طرف فيه بكل ما يملك من نفس ومال وأهل لأجل حبيبته ، فالحب في كل زمن يسيطر على الخبيث وفي هذه المدينة لم يخل الناس من الحب فيما بينهم ، وقصة الحب بين أنتیجونی وهيمون ابن خالما كریون حاكم المدينة عدوها غير دليل على ذلك ، فالحب أقوى من العداوة .

• فكرة الحب وفكرة الواجب : الإرشاد والتوجيه قيمة تربوية وهذا ما يفعله الكورس .  
" مشد الكورس : من البر إتياء حتى الله والتقوى ، ولكن ذوي السلطان لا يملكون لأحد أن يعتدي على سلطانهم " ٣

وبذلك يتناسون واجباتهم نحو الناس ونحو الله .

والقيمة هنا إرشادية فالكورس يرشدنا إلى ما يجب علينا من الواجبات ولكن جيروت صاحب السلطان في كل المصور وفي عصر الكورس الذي عاش فيه ، نجد كریون يسلط على الناس ولا يسمح إلى نصيحة الكورس له .

• فكرة الإيمان بالقدر : آمن المجتمع اليوناني القديم بالقدر وهذا ما يظهر على لسان الكورس .  
" الكورس : قضى هذا القدر على " داناياس " ٤ والقدر لا يردده الجاه ولا المال ولا السلطة ولا قوة الجيوش " ٥

١ نفسه ، ص ٤٥ .

٢ نفسه ، ص ٤٨ .

٣ نفسه ، ص ٥٠ .

٤ كريتوس والد دانايس ألقاه في سجن مظلم يشبه قبرها لقد أنجوني .

٥ نفسه ، ص ٥٢ .

- قيمة الرضا بالقدر المكتوب : وهي قيمة دينية :  
إذا جاء القدر المحترم فعلى الشخص أن يرضى به فهو المكتوب له في الدنيا ولا قدرة له على رده وليس أمامه إلا أن يرضى به ويستسلم له وذلك من الدين وقوة الإيمان .
- فكرة الصبوء في المجتمع القديم :  
" الكورس : قد غادر الرجل يا مولاي بعد ما تنبأ بنبوءة منكورة ونحن نعلم منذ بلدنا شعراً أشجب فكان شعر راسنا الأسود أن هذا الرجل ، لم يتنبأ للمدينة بنبوءة وكذبت ولو مرة واحدة " <sup>١</sup> والنبوءة جزء من الحياة الدينية على الأرض في المجتمعات والأقوام القديمة تندخل في سر الحياة اليومية للحكام والناس جميعاً . وكان للعراف الذي يتنبأ " كاهن المعبد " دور كبير في المجتمع القديم .
- لفكرة الإيمان بعاقبة الإثم : وهي تعطي قيمة دينية :  
" الكورس : بغير هواده يا مولاي إن عقاب الله سريع على الآثمين " <sup>٢</sup>  
فكرة الأقدار بأن عقاب الله للمتجبر في كل عصر يأتي من الله وحده ولا يجوز لأي من البشر أن يضع نفسه مكان الله فيعاقب غيره من البشر على أمر يخص الله وحده .
- قيمة الدعاء : الدعاء قيمة دينية تظهر في حوار الكورس :  
" الكورس : إيه يا باعوس يا من تدعى بأسماء كثيرة يا أعز صبايا كادموس ويا نسل زيوس مرسل الرعد المدهوي أنت يا حامي أبطلانا الجيدة يا ولي وديان ديمتر الإبلزبه التي يلتقي فيها عامة الأمم ... باعوس يا ساكن طيبة التي كانت أم مدائن الباعين عند مسيل اسمينوس الجاري . وعند الأرض التي بلر فيها لعبان الأساطير بلوره " <sup>٣</sup>
- القيمة هنا دينية : فهذا دعاء من الكورس بالإضافة إلى تسجيل تاريخي وجغرافي لمدينة طيبة وآهتها .  
هذه قيمة التبرسل للأفلة : قيمة دينية أيضاً .

<sup>١</sup> نفسه ، ص ٥٧ .

<sup>٢</sup> نفسه ، ص ٥٧ .

<sup>٣</sup> نفسه ، ص ٥٨ .



"الكورس : والآن قد هوت على المدينة وعلى أهلها أمراض عصيّة فتعالى طهرها من الرباء وأعير إليها جبال اليزماس أو المضيّق المتلاطم أنت يا حاري النجوم"<sup>١</sup>

وشمل الدعاء أيضاً قيمة أسلوبية جمالية عنه طريق المناجاة : وهو حديث الشخص لنفسه والكورس الذي هو مجموعة تعبير عن الرأي العام في الحدث أو القضية إلاّ أنه هنا يتحدث مع نفسه بصوت الشعور .

القيمة الدينية : هنا أن الكورس ينادي ربه أن يشفي المرضى المصابين في المدينة.

والقيمة هنا أن الرب وحده هو الشافي عندهم من الأمراض الفتاكة .

• فكرة الثواب والعقاب : وهي فكرة دينية :

" الكورس : ها هو ملكنا وقد جاء وفي يده حجة بينة إذا أحل لنا أن نقول ذلك إن ما أصابه لم يكن من فعل غريب إنما كان من عطشه هو " <sup>٢</sup>

القيمة هنا : هي أن الظالم يتأل جزاء ظلمه في النهاية وتلك عبرة لكل المصور ، وما يصيب الشخص إلاّ اللدب الذي يرتكبه هو لا غيره من الناس .

" الكورس : هكذا ترى سلطان العدالة آخر الأمر " <sup>٣</sup>

القيمة : هي أن الخير ينتصر دائماً على الشر ولكن في نهاية الأمر . وهذه قيمة تذكر حق الآن في كل زمان ومكان .

" الكورس : الحكمة والمعرفة رأس السعادة والحكم الصارم عاقبة ظلم صارم وعذاب أليم يصيب المستبدن والمتعاضمين ثم لا يتعلمون الحكمة إلاّ وهم شيوخ مدبرون"<sup>٤</sup>

الفكرة هنا أو القيمة : هي أن الظالم سيلقى جزاءه ولكن المشكلة هي أن العقاب قد يتأخر ولكن المستبد والمتعبر لابد له من عقاب يردعه إن آجلاً أو عاجلاً .

١ نفسه ، ص ٥٨

٢ نفسه ، ص ٦٢ .

٣ نفسه ، ص ٦٣ .

٤ نفسه ، ص ٦٥ .

## **إدراك القيمة الموضوعية** **إدراك القيمة الجمالية في النص المسرحي الخليجي** **تطبيقات (4)**

تحتاج القيمة الموضوعية لكي تدرك إلى الخبرة الاجتماعية والإنسانية والمعرفة عن طريق مراجعة مثالات عقلية مخزنة ..

ولكن القيمة الجمالية تحتاج إلى الخيال بمراجعة عمالات تعبيرية تستثير المشاعر لتجسد تعبيراً جديداً يضاف إلى المثل المخزنة للتعبير ، وهو تعبير متغير مع كل تلقي جديد لتلك القيمة الجمالية .

ولا شك أن الوقوف عند القيمة الجمالية في النص أو في العرض المسرحي مسبوق دون أدنى شك باسترشاد بتعريفات العلماء والفلاسفة للجمال على تباين تلك التعريفات من مدرسة فلسفية إلى مدرسة فلسفية أخرى غير أن معطيات هذه المدارس قد انطلقت من حيث موضوع الجمال على ركائز أو عناصر موضوعية أو أسلوبية ، كما ظهرت عند النقّاد العرب القدامى مشكلة اللفظ والمعنى ، ظهرت في فكر علماء الجمال أو الفلاسفة الذين شغلوا بالتفسير لمفهوم الجمال قضية المادة والشكل والتعبير . فمنهم من ربط القيمة الجمالية بالموضوع أو المفزى الفكري وعاصمة فلاسفة المادية الجدلية وكذلك عدد من الفلاسفة المثاليين كما في نظرية المثل عند أفلاطون ، ومنهم من ربطها بالشكل والمضمون معاً كما في نظرية محاكاة عند أرسطو ، ومنهم من ربطها بالشكل دون غيره .

ونما كان الفكر موضوعاً وكانت القيم موضوعاً وكان الموضوع مادة تظهر من خلال شكل يهدف في كل ما هو فن إلى التعبير ، وكان الهدف من التعبير هو التأثير المقنع أو الإمتاع بهدف الإقناع فكان استقبال التعبير يتم من خلال الشعور والوصول إلى حالة الإقناع من خلال العرض الذي يستند إلى التقييم والقنوع المعرفي والسلوكي بواسطة الإدراك والحس حيث يستند الإدراك إلى الخبرة والممارسة ويستند الحس إلى الذوق وهما اللذان يتحقق بفاعلهما القياس والتقدير القائمين على الرصد الفكري والمعرفي والرصد الشعوري . لذلك نقف عند تحليل عدد من النصوص المسرحية العربية بقصد محاولة التقدير واستخلاص القيمة . ولقد وقف قبلي في هذا

الجمال د. إبراهيم غلوم<sup>١</sup> وانتهى في كتابه من عرض صورة سلطة الآباء في المجتمع العربي الكويتي والبحريني كمثل للأب في شبه الجزيرة العربية ووصل إلى أن الأب في هذا المجتمع يمارس سلطات حازمة ومتزمنة تعارض تعارضاً حاداً مع توجهات الآباء ورغباتهم بل تكبت حريتهم .

وهو يخلص من خلال استعراض المفردات الخاصة بالعديد من المسرحيات إلى أن أغلب المسرحيات التي تسجل حركة التغير الاقتصادي في مجتمع الخليج العربي يجعل الأب نموذجاً ومثالاً أعلى للسلطة السائدة ، وكان التغير لم يكن سوى انتصار للأنظمة السياسية التقليدية ، وتحول أساس في هيكلها من تلك البنية المشقة التي كانت عليها قبل التغير ، إلى بنية أكثر قوة وصلابة . ويرى أن هذا ما كانت تقوله المسرحيات الهزلية التي كشفت عن الجذور الرثة للآباء قبل النفط ، والمكانة الراسخة لهم بعد ظهور النفط ، سواء عند ( محمد النشمي ) أو عند ( حسين الصالح الخديار ) أو عند ( صالح موسى ) أو عند غيرهم من كتاب المسرحية في الكويت والبحرين . ولكنه يفرق تفريقاً جوهرياً بين الأعمال المسرحية التي تجعل من التجسيد الدرامي للآباء تجسيداً للحوار مع المثل الأعلى للسلطة أو الدولة ، في تلك المسرحية الهزلية .

وفيما يتعلق بأركان المسرحية الهزلية يكشف عن الرعة الإصلاحية للحوار . أي أن الحوار فيها يتجه إلى محاولة تقويم الآباء ، أي أن هدفه في الأساس هدف تربوي.. تعليمي . دون أن يلمح إلى علاقة ذلك المنحى التربوي بالمسرح التعليمي اليريشي وهل هناك علاقة بالشكل الفني للمسرح التعليمي أم لا ؟

وهو يرى منحى مختلفاً للحوار في المسرحية الهزلية الخلدجية عندما تكون مسرحية الآباء نموذجاً للحوار مع النظام السياسي .

كما يخلص إلى أن فن الكاتب المسرحي الخليجي في الكويت والبحرين حين تعرض لموضوع العلاقة بين الآباء والبنون مزج في الحوار بين سلطة الآباء ولحكمهم المستمد من الأصول المروعة في زمانهم وسلطة النظام السياسي مما أكسب العمل المسرحي نزعة أكثر صداماً مع الواقع ، وأكثر ارتباطاً بأهداف أكثر ثورية<sup>٢</sup>

<sup>١</sup> د. إبراهيم عبد الله غلوم ، للمسرح والتغير الاجتماعي في الخليج العربي - دراسة في موسيولوجيا التجربة للمسرحية في الكويت والبحرين ، سلسلة عالم المعرفة الكويتية ، ج ١٠٥ ، ذو الحجة ١٤٠٦ هـ سبتمبر (أيلول) ١٩٨٦ م .

<sup>٢</sup> غلوم ، م. ، ص ٣٠١ - ٣٠٢ .

فعلى مستوى القيم الاجتماعية فقد برزت بوضوح قيمة الصدام بين الأب على رأس النظام الأسري والسلطة المركزية ( الحاكم ) على مستوى النظام السياسي والآباء والأبناء في المواجهة المزدوجة على ذلك تطبيقاً أو تجسيداً في مسرحية صالح موسى ( ضعنا بالطوشة )<sup>١</sup> حيث دفع الكاتب وجه التناقض بين الأب والسلطة السياسية إلى الخروج عن تجاربه والمظهر في مواقف درامية تتوازن حركتها - مباشرة - مع حتمية ما يتحقق في الواقع . فقد تنازل الأب بعد مواجهة ضغوط الأسرة عن سلطته ، ورضى بالحل الديمقراطي ، ولكن هذا الحل قاد الأسرة إلى التحلل ، وإطلاق حرية المفراز . ثم ضل الجيل الجديد طريقه إلى الحرية<sup>٢</sup> وتظهر القيمة التعليمية للمسرحية عندما جاء الأب في خاتمة المسرحية ليذكر الأبناء أن للحرية قيود فكما لا يصلح الاستعبداد في تأسيس دعائم الحكم ، لا تصلح الحرية المطلقة لتأسيس هذه الدعائم أيضاً .

ويفصل غلوم من هذه النهاية إلى إدانة المجتمع الخليجي المحافظ والمجتمع الخليجي المتحرر على حد سواء واعتبر كلا من الطرفين نوعاً من الضياع حيث أهدرت إمكانات الأجيال طاقاتها بسبب السلطة القهرية ورمزاً للاستعبداء والرغارة عند الأبناء ورمزاً للفريضة البشرية المطلقة ، كما يدين الأيديولوجية الخاصة بالأبناء إدانة كبيرة .

أما عن اللفظة الجمالية وقيمتها الزمنية فقد ظهرت في مسرحية ( ضعنا بالطوشة ) في خاتمة المسرحية المقترحة إذ لم تحل من الإنهاء بحتمية العودة إلى أيديولوجية الغرب ، وخاصة في لفظة إشهار الأب لثباته في نهاية المسرحية . وما تلمح إليه من رمز للسلطة الكويتية وخيارها الديمقراطي ، فهو يريد أن يوجز رأيه القاضي بعدم صلاحية الخيار الديمقراطي للحكم في الكويت . وبعض النظر عن رفضنا لرأيه ، إلا أن اللفظة تعكس قيمة رأيه الفكري وواقعه - من حيث الموضوع - كما تشكل قيمة تمثيرية . وقد حصر غلوم واحداً وسبعين نصاً مسرحياً كويتياً وجزائياً وقطرياً يناقش موضوع السلطة الأسرية القهرية للآباء في المسرح الخليجي.

<sup>١</sup> صالح موسى ، ضعنا بالطوشة ، مخطوط مسرحية أعرجها عبد الأمير مطر ، للسرحد الشعبي الكويتي في

٢ / ٣ / ١٩٧٣م ودمشق يوليو / تموز ١٩٧٦م .

<sup>٢</sup> غلوم ، م ، ص ، ٥٠ ، ٢٩٩ .

أما أحمد العشري فقد ركز في دراسته حول مسرح محمد الرشد<sup>١</sup> على عدد من القيم الاجتماعية في المجتمع الكويتي تلك القيمة الناتجة عن الممارسات الاجتماعية والمشكلات الناتجة عنها مثل عمل المرأة الكويتية وما يجلبه من مشكلات الشهرة وقضاياها ، صراع الأزواج حول دخول المرأة مجال السياسة ، سميات الزواج ، اغتراب الزوج ، الصلعة الحضارية وعدم التكيف ، الوساطة ، مشكلة الخدم ، التسبب الوظيفي ، تعدد الزوجات ، الزواج من أجنبيات ، الشاتم . وقد خصص لها الباب الثاني من كتابه .

وهو يحصر القيم الأسلوبية في فنون الكوميديا في النص المسرحي الكويتي ويعرض للمفارقات اللفظية والتورية ولأسلوب اللبس وللتكنة ثم يستخدم أسلوب القلب . وأسلوب الكاريكاتير . وأسلوب التكرار . وأسلوب التناقض ، وقد عرضها بالباب الأول من كتابه .

ومع كل فصل من فصول الكتاب يقف وقفة تحليل لموقف من مسرحية يدعم عن طريقه وجهة نظره ويأصل به المفهوم الذي يعرض له ، غير أنه يخلص إلى هذا الرأي : " لا تزال معظم مسرحياتنا الكوميدية في سائر أنحاء الوطن العربي تعتمد بكل أسف اعتماداً كبيراً على هذا اللون من التورية اللفظية وبالأدوات ما نطلق عليه من القافية أو الردهج " <sup>٢</sup> ومن الواضح أنه ركز في دراسته مثل غلوم على القيم الاجتماعية .

#### ● الحرب والمصالحة بين العرب وبعضهم البعض :

أما محمد العثيم<sup>٣</sup> فإنه أظهر من غيره من كتاب الخليج في الإحفاء بالقيمة الأسلوبية . ولقد تأسست مسرحية العثيم الأخيرة ( الحرب السفلى ) على فكرة الحرب والمصالحة بين العرب والعرب ، فالحروب مستمرة وجلسات المصالحة متعقدة ، كلا النشاطين قائمين في آن واحد ، مما يعكس عبثية المواقف العربية الرسمية على المستويات السياسية :

" اللوحة الأولى :

<sup>١</sup> أحمد العشري ، الضحك .. وكوميديا النقد الاجتماعي في مسرح محمد الرشد - دراسة تحليلية - الكويت ، شركة الخليج للنشر والطباعة ، ١٩٩٤م

<sup>٢</sup> أحمد العشري ، م ، د ، ص ، ٤٢ .

<sup>٣</sup> كتاب مسرحي سعودي ، للاستزادة راجع : نادر العظمة ، للمسرح السعودي ، الرياض ، النادي الأدبي ١٩٩٢م ، ١٤١٢ هـ .

<sup>٤</sup> كذلك : د. أبو الحسن سلام في بحثه للمسرح السعودي بين المصادر التراثية والمصادر الحديثة ، القاهرة ، مطبوع القاهرة العلمي لمعرض المسرح المصري ، القاهرة ، ١٩٩٥م .

( طاولة اجتماعات محاطة من الخلف بجدار على شكل نصف دائرة يحل المكان على طرقي الطاولة كل من " طوّاف " لليمين و " محراز " لليساو . ويتوزع في الوسط " السافي " و " مداح " وهما متنازنان .. في الجوار المظلم . طلقات الرصاص وصيحات الموت والسماع لقنابل بعيدة .

ولأن مكتب الوسط ( نصف البياض ) يتيح جانبين متسعين على المسرح " أحداث قنص وقتل وعراك وسلب ونهب " تجري حيث يهرب القاعلون إلى الداخل على الرغم من تواجدهم في الأمام أحياناً ..

( المنظر على طاولة الاجتماعات منظر مرح و فرح ولا يبدو أن ما يدور في الخلف يؤثر على مزاج الجالسين ) :

طوّاف : لقد أتينا بنية الصلح .. الحرب مسئلة لكن .. الصلح .. أحياناً الصلح .. الصلح ..  
.. ليكن الصلح .. قد تقولون أننا مهزومون لكن واقع الأمر أن من يتصور لابد أن يهزم أخيراً ..

محراز : لا أنتم لافزومون .. أنتم أشداء مثلنا .. قد نكون انتصروا عليكم لكنكم في حقيقة الأمر انتصرتم على أنفسكم .. أنتم نعم الرجال أنتم رجال كز و فر ..  
وتستحقون الانتصار ( يقوم كمن أخذته النخوة ) تفضلوا .. هيا تفضلوا .. انتصروا أنتم .. سنكون نحن وأنتم منتصرون . هيا انتصروا .. والله لابد أن تنتصروا وإذا لم تنتصروا سوف " أزعل عليكم " نعم .. الحرب كز و فر .. لابد أن تفلجوا انتصروا ..  
كان يفترض أن تنتصروا .. لكنكم استحيتم .. الآن انتصروا .. " <sup>1</sup>

#### ● المقارعة الدرامية :

ويظهر المقارعة الدرامية منذ التهيئة الأولى التي تمهد للتقدمة الدرامية تلك التي تضمنها الإرشاد الخاص بالمنظر ، حيث المفاوضات قائمة وفي خلفية المنظر " طلقات الرصاص وصيحات الموت " السماع لقنابل بعيدة " .. أحداث قنص وقتل وعراك وسلب ونهب تجري حيث يهرب القاعلون إلى الداخل " <sup>2</sup>

كما تظهر المقارعة الدرامية ويتأكد ظهورها بالحوار الدائر بين طرقي التفاوض حيث يمن كل طرف منهما على الطرف الآخر كما لو كان النصر غنيمة يتناوبون على الظفر بها . والمقارعة

<sup>1</sup> عهد النسيم ، مطبعة مسرحية ( المغرب السفلى ) . الرياض ، ١٤١٥ هـ - ١٩٩٤ م . ص ٥ - ٦ .

<sup>2</sup> م ، ن ، ص ، ٥٠ .

تظهر بمقابلة الفعل بفعل نقيض له أي مقاومة فعل لفعل آخر نقيض له في الحدث المسرحي ، بما يحقق ما يعرف بالتعادلية أي مواجهة طرف لطرف آخر نقيض له . وتظهر المقارقة في تعادلية الفعل الدرامي لدى كل شخصية منهما .. فالشخصية تريد للشخصية المواجهة لها أن تنتصر عليها ولكن ذلك لا يتعدى حدود طاولة المفاوضات بينما تحاول الشخصية نفسها تحقيق النصر على الطرف المواجه لها في ميدان الحرب . فالقول لا يتوافق مع الفعل . كل شخصية منهما تقول بالسلام والمصالحة ولكنه عملياً يواصل الحرب والمقارقة الدرامية على هذا النحو تحول الحدث إلى حدث عيشي شبه بما يدور بين " استراجون " و " فلاديمير " في مسرحية صمويل بيكيت الشهيرة ( في انتظار جود )<sup>1</sup> حيث يتفق كل من " فلاديمير " و " استراجون " على الذهاب وترك المكان في نهاية الفصل الأول لكنهما لا يذهبان بل يجلسان في مكانهما

" فلاديمير : ها بنا نغضي

استراجون : ها بنا نغضي ( يجلسان ) .. ( ستر )

وتظهر المقارقة الدرامية أيضاً من خلال الانقلاب المادي للشخصية من حالة المصالحة الكلامية إلى حالة الحرب الكلامية على طاولة المفاوضات ، بالانقلاب من الجماعات إلى المصادمات الكلامية :

" طواف : شكراً لكم .. وأدام الله انتصاركم لكننا نريد الصلح .. وكما تعرف

( يبدأ المهمة بلغة مختلفة وغير مفهومة ويجاربه عزاز في الحوار قائمين )

#### • الصورة الفنية وخصائصها :

في تحول الحوار الصامت من أسلوب الجمالة إلى أسلوب المصادمة يظهر التخرج عنصراً فنياً متصلاً مع عنصر آخر هو الحوار الصامت . فالصمت لغة لا تقل بحال عن لغة الصوت ، فكلامها يؤكد الآخر ويكشف عن بلاغته ( فالمهمة بلغة مختلفة وغير مفهومة ) تنكس عدم فهم كل طرف من أطراف التفاوض للآخر واستحالة فهم كل منهما للآخر تتأكد بوقوف " عزاز " و " طواف " في أثناء هذا الحوار " البهاوي " أو هذا المستوى الصوتي البهاوي . تنكس عدم جدوى المفاوضات ، لأنها تؤدي إلى معان مختلفة عن معنى الصلح الذي نعرفه نحن الذين نتلقى الخطاب .

<sup>1</sup> صمويل بيكيت ، في انتظار جود ، ت: د. هاني سكندر ، ( المسرح ) ، ج ١ ، الأول ، ١٩٦٤م .

ومع أن أحداً لا يفهم ولا نحن نفهم المعنى المترجم للمهممات إلا أننا نستوحي المغزى التعريفي لهذا التحول من اللغة المفهومة لنا ، مما جاء في نص حوار التفاوض إلى اللغة غير المفهومة لكل من الشخصيتين في المشهد مما جاء في نص المهممات البيبائية في المشهد نفسه والمفهومة لنا ، حيث يوحى نص المهممات بعقبة الموقف الدرامي نفسه على مستوى العمل الفني . وعقبة الموقف العربي السياسي على مستوى عالنا العربي حيث التفاوض والحرب دائرة وحيث التهامات في أسلوب المفاوضات التي يجب أن تبنى على المكاشفة والمصارحة ثم المهمة والبيبائية في أسلوب المفاوضات ثم السب والشتيم في أسلوب المفاوضات :

" محراز : نعم كل هذا صحيح .. نعم الصلح .. ونحن ننوي الصلح المشرف .. سوف غلي شروطنا عليكم ..

طواف : من حقكم .. هذا من حقكم .. أنتم المنتصرون وتقولون الشروط .. ونحن سعداء بشروطكم ..

محراز : لا .. أعوذ بالله .. نحن لم نقصد أننا المنتصرون . بل أنتم المنتصرون ولكن

عليكم أن تتفلقوا شروط الصلح ..

أولاً .. أن تتركوا أموالكم وعنادكم وأن تذهبوا إلى الشيطان يا خساس ..

يا سفلة .. يا قليلي الحياء .. يا ثيران بدون قرون .. أما بناتكم ونساءكم وصبيانكم فسوف يبقين رهائن عندنا لأنكم غير حريين بهم .. هذا لكي لا تخونوا معاهدة الصلح وإلا .. هاه وبعد هذا أنتم المنتصرون .. نعم أنتم المنتصرون أما نحن .. نحن لا نتم بالنصر ما دعنا نفعل ما نرود .. " <sup>١</sup>

ومحظوظة الصوزة هيرو في التأسيس الدرامي حيث يعمي المغزى على التلقي لفتساءل هل المتصارعون هما عرب أم أن أحدهما يهودي !!

#### • التخليص الدرامي التفريري في الحدث :

والتخليص الدرامي عنصر فني يلجأ إليه الكاتب في محاولة لولف الصراع أو توجيهه إلى وجهة أخرى متصلة به ، بهدف خلق نوع من التشويق ومن ثم الإضباع المقصود بغية الموقف وإشاعة

<sup>١</sup> التميم ، نفسه ، ص ٦ - ٧ .



التوتر لدى المطلق وذلك وفق فنون الكتابة الدرامية التقليدية . أما التخلص هنا في هذا الحدث فهذه القطع القبحي ، وهو شبه بأسلوب القنطريش والمزج في المشهد التلفزيوني غير أنه هنا عنصر من عناصر التفرغ المحمي من ناحية إذ يتيح للمتلقي تأمل الموقف ومن ثم الحكم عليه بالسلب أو بالإيجاب فظاهرة الأزواجية في الموقف السياسي ظاهرة اجتماعية والمسرح المحمي وفق نظرية التفرغ البريشية يعكس الظواهر الاجتماعية ويعيد عرضها وفق الصورة المحتملة المؤدية إلى حياد المطلق . وهذا هو الهدف من هذا القطع الدرامي القبحي التخلص من الاحتدام الصراع السابق قبل وصوله إلى الذروة: ويتركز التصوير المعاد بين اثنين أيضاً يشخصان حالة الصلح :

" مداح : ( للسالي وهما يعانقان ) إنا أسفون لما سيته الحرب الأهلية لكم "

من إزعاج .. كان بعضكم لا ينام الليل من الخوف " ١

وهذا القطع الدرامي هو قطع ملحمي تفرغي ولذلك نجد فيه مباشرة خطابية ، فالخطاب موجه لنا . وتتبع فنية التصوير فيه من عنصر ( الحكيم ) وليس ( المضحك ) لعناق ( المداح للسالي ) لا يمرر له على المسعى المطلق ولا على المسعى الدرامي . ولكن الضرورة التفرغية هي التي أوجدته بل فرضته فالتعاقب كان يجب أن يتم بين المتفاوضين " مخزاز " و " طواف " وهما ألفما ممثلان لسياسيين مختلفين ، وهما أن أداء كل منهما المتفاوضي مفروض عليهما ، وهما ألفما وسيطان لسياسيين متناقضين ، فإن كل منهما يعيد على الآخر تصوير الموقف السياسي الذي كلف بأدائه لذلك فإن لقاءهما المتفاوضي كان لقاء مصنوعاً لقاء قائماً على التصوير الباهت ، على الزيف وليس على الصدق . من هنا فقد جاء عناق " المداح " و " السالي " وكلاهما صاحب وظيفة خدمية ( وظيفة رثة ) مؤكداً لطبيعة الزيف على مسعى الحدث بطريقة الحكيم وليس أسلوب المضحك حتى يعمق المطلق في الموقف المتفاوضي ويكشف زيفه " ويندهش من هذا الموقف الزائف ليس على مسعى الحدث الدرامي في المسرحية ولكن على مسعى الموقف السياسي العربي الملعن .

ومع ذلك فإن الحرفية الدرامية في الكتابة وحدها هي التي تعطي الألوان المختلفة أو الأبعاد المختلفة للصورة الدرامية ، من هنا يتحول التوجه بالخطاب من الجمهور إلى الشخصيات الرئيسية فيالحدث نفسه ، فيصبح الخطاب توجيهاً تحليلاً لأطراف المتفاوض ، ويتحول صاحب الدور الخدمي التمهيدي للمفاوضات صاحب أمر وفي مما يجعل المطلق في دهشة أمام تحديد هوية ذلك الممهد أو صاحب الدور الخدمي فالسالي والمداح هما في الحدث وظيفة أخرى هي الأصل في

١- نفسه، ص ٦ - ٧ .

دورها فهما الأمران الناهيان لأطراف للمفاوضات ، وهما الداعيان إلى التفاوض - كما يبدو من خطاب السائي - والسائي هنا ليس مالياً بالمعنى المعروف لوظيفة السائي وهي وظيفة خدمة ، ولكنه السائي بمعنى من يمد الآخرين بسبل الحياة بالمال وبالدعم الاقتصادي والمعنوي ، وما المَدَّاح عندئذ - سوى ذلك الذي يتغنى مردداً أو منشداً للقصيدة أو لسيرة لا يمل من تكرارها . أو أن أحدهما المانح المانع في مجال الاقتصاد والآخر هو ممثل الشعارات والأقوال والتطبيقات السياسية والاقتصادية وحيث نصل إلى هذا الفهم فإن ، السائي يمكن أن يكون رمزاً للرأسمالية العالمية ممثلة في ( أمريكا ) والمَدَّاح يمكن أن يكون رمزاً للكتلة الشيوعية ممثلة في ( روسيا ) وقد كان راعي مفاوضات المصالحة بين العرب وبين إسرائيل منذ مؤتمر مدريد ١٩٩١م إلى الآن ومعلوم أن قوة الكتلة الرأسمالية في اقتصادها وقوة الشيوعية في شعاراتها وأقوالها :

" السائي : ونحن نعتبر أيضاً وكما نود أن تقوموا جميعاً لكن ما دمت أحياء فلا بأس  
لا بأس تنقلوا الشروط وأرحلوا قبل أن تقوموا بالرمص الطائش " <sup>١</sup>

## **صورة العربي وصورة الأجنبي بين محركات الصراع والمتصارعين في المستوى التاريخي والمستوى الدرامي**

لا شك أن الواقع التاريخي المعيش في منطقة شبه الجزيرة العربية والخليج العربي فيما بعد حرب الخليج قد عكس نفسه بقوة على هذا العمل المسرحي : ( الحرب السفلى ) فالحرب والتفاوض المصطنع هي ظاهرة السياسات العربية في المنطقة على المستوى التاريخي المعاصر منذ حرب الخليج . وإغراء للصراع العربي في منطقة الخليج وفي المناطق العربية عبر الوطن العربي كله هو الاستعمار الجديد (الاستعمار الاقتصادي) بزعامة أمريكا والاستعمار الفكري الجديد الذي غزا بعض الأنظمة في الستينيات وغزا بفكره الشيوعي في عقول عدد من مفكرينا وشبابنا المظف وهذا ما يعكسه هذه المسرحية بأسلوب الفن الدرامي :

" طَوَّاي : ( بفضب مغبراً بلهجة ) ماذا .. غوت ( بالفعال ) إنكم قينونا ( يدور  
.. بالمكان وهو يشد شعره ) .. كيف يقول غوت .. إننا لا غوت .. وأنتم أيضاً

<sup>١</sup> نفسه ، ص ٧ .

لا يموتون .. إن الذين يموتون هم الرعايا والسوقة .. تلك هي روعة الحروب الأهلية .

لا يموت من يشغلها .. الذي يموت هو من يعمل على إطفائها من السوقة والبسطاء .<sup>١</sup>

"مخراز : نعم .. إننا تسلي بالحرب .. اللهم دعونا نقتل بمصالح الوطن ولنس

الحرب الأهلية ."

وإذا كانت الحرب تسلية عند العرب - فيما يرى المؤلف - فإنها عند مشعلي الحروب من الدول الكبرى ليست كذلك بل هي حرب من أجل السوق ، ليست هي حرب من أجل نصرة دين على دين آخر لأن الدين الإسلامي بالنسبة للدول الكبرى وأعوامها يوحد العرب والمسلمين والمجتمعات عليه من أجل منعه عن أداء دوره الموحد لكلمة العرب وكلمة المسلمين ومن ثم ثقتهم بوحدة قرار أمام الدول الكبرى وهي دول هبطها الأول والآخر هو السوق ؛ الواردات من الخام النفطية وحركة التصدير إلى السوق العربي وخاصة الخليجي ، والإسلام إذ يوحد كلمة المسلمين يوحد قراراتهم ومصيرهم وفي ذلك تحد واضح لتلك القوى الاستعمارية في الغرب المهيمن وفي الشرق المتحيز . لذلك فلا يحق للمتصارعين إيقاف الحرب لأنهم لم يشعلوها وإنما يوقف الحرب من أشعلها وهو المحرك لأبعاد الصراع في المنطقة على المستوى التاريخي المعاصر ، تماماً كما كان "الروم" و "الفرس" قديماً يحركون الصراع بين إمارة السياسة العربية في الشمال الغربي من الوطن العربي وإمارة الحيرة في الشمال الشرقي من الوطن العربي ، حتى لا تقوى شوكة العرب وتتوحد كلمة قبائلهم لما أشبه اليوم بالارادة :

"مفتاح : لا .. وألف لا .. بل عليه أن يعتذر .. وإلا فإننا سنعود نبلغ أبنائنا بمواصلة

الحرب .. قل إننا لا نموت بالحرب الأهلية .

مخراز : ( لظؤف ) اعتذر للسالي . قل له . إن الذين يموتون هم الرعايا .<sup>٢</sup>

نتيجة الصراع :

ينتهي الصراع في العمل الدرامي كما في الحياة على الفرج أو كشف فهو يبدأ بأزمة تصاعد تصبح في ذروتها تنتهي بالكشف أو بالنتيجة التي تخضع عنها الصراع ، تلك التي يكشف فيها طري الصراع في الملهة وفي الدوام الاجتماعية وكذلك مطلق الحقيقة . حقيقة الموقف أو الموقف الحقيقي والأصيل في القضية موضوع الصراع ومن ثم يأتي التوير أو المعرفة :

<sup>١</sup> العليم ، نفسه ، ص ٧ .

<sup>٢</sup> نفسه ، ص ٨ .

\* " يتقسم الجدار الساتر في خلفية الكتب من وسطه عمق المسرح مشرقاً  
مضيقاً لا يحجب الرؤية والأشجار . ليس هناك شيء يحجب النظر غير جدار  
اليمين حيث مقابر غيان ولوحة كبيرة تشر لذلك ورتل من الموتى يحملون ثم  
يحملون . ثم كرسي مترادف في المقدمة )

السائي : ( مواصلاً دون أن يميز أي انتباه لانفتاح الخلفية ) .. علر .. المهم وكما ترون فإن  
رعاعنا ورعاعكم لم ينتصر أحد منهم على أحد ولم ينتصروا على الآخرين ..  
ولأسبابنا تنتهي الحرب على أن ترحلوا معززين مكرمين ..  
( وبمعاملة غير مقصودة ومبالغ فيها ) أو تفضلوا على راحتكم ..  
مخراز : ( لا زال في نشوة مجاملاته مما يخرج السائي ) نعم تفضلوا حياتكم الله إننا أصدقاء ليس  
كذلك ..

السائي : ( مقاطعاً ) يقصد أنتم معيون <sup>١٠</sup>

• الرمز ودلالته في المشهد :

الرمز في المسرح مجسد ، وهو على غير صفة وجوده في الشعر أو في الرواية يأتي عبر الإيماءات .  
راول ما يلتفتنا إلى الأسماء هي دلالاتها الرمزية ( طُزَاف ) فهذا يذكرنا باللاجئ الفلسطيني فهو  
ضُزَاف عبر القارات والبلدان بل العصور . و ( مخراز ) وهو الأداة الفاعلة دائماً وفق توجيه وإرادة  
من يمسك بها أو يحركها . و ( السائي ) وهي صفة المنع في آن والسقيا فعل نداء وحياة وهي  
أبتناً فعل نشوة وانتشاء وغياب عن الوعي . و ( المدّاح ) صفة كلام موقع مردد للسير والتواريخ  
صفة رمز يجسده ( الكرسي المترادف ) في المقدمة ، ذلك الذي تتركز عليه الإضاءة الدرامية بعد  
مشهد تشييع أرتال الموتى من الطرفين . فهو يدل على أن البقاء لكرسي الحكم . فهؤلاء الشهداء  
أو الموتى قد قتلوا ليبقى الحكم على كرسيه .

وإذا كان نص ( الحرب السفلى ) يعكس القيم السياسية في المجتمعات العربية فإنه يستظهر القيم  
الأسلوبية الدرامية أبتناً بما تحمله من تكرار تناقض ومقارفة في الصور والأفعال  
ورودود الأفعال ، ورموز كلها تشكل أسس القيمة الجمالية .

<sup>١</sup> نفسه ، ص ٩٠ .

## جماليات التكوين في العرض المسرحي

### تطبيقات ( ٥ )

#### التكوين :

هو جماع جزئيات الصورة الحركية الجسمية لشخصيتين لأكثر في حالة من الثبات لفترة زمنية في موقف درامي مسرحي ، في صورة واحدة تعطينا وحدة تصور ووحدة أثر . ويتميز التكوين المسرحي في الملهة بالسرعة والبساطة والتنوع في الحركة والمبالغة فيها ، كما يميل إلى الشكلية وإلى الآلة أو النمطية في الغالب<sup>١</sup>

وقد يكون تكويننا تشكلياً في المنظر المسرحي أو في الإضاءة المسرحية إذا فالتكوين هو احتمال صورة ما على عدد من العناصر المتلازمة أو المتنافرة في وحدة بحيث يعطينا قيمة أو أثراً ما قد يكون موضوعاً أو ذاتياً غير أن القيمة الجمالية تتخلله . والتكوين متعدد الأنواع عند التشكيلين وهو كذلك في فنون العرض المسرحي على أساس أن الصورة المسرحية هي عمود العرض المسرحي الفقري .

#### أنواع التكوين :

هناك التكوين المقترح والتكوين المطلق والتكوين الإشعاعي والتكوين الهرمي . وتلك تقسيمات أساتذة النقد الفني في قياس الصورة التشكيلية .

أولاً : التكوين المقترح : حيث يبدو الشكل في التكوين ممناً خارج الصورة وهو ما يصنعه الاختلاف الكبير بين التكوين والأرضية من حيث لون الأشكال وقيمته ونوعيتها . ومثالها في المسرح وقوف عدد كبير من الممثلين ( المجاميع ) في مدخل باب أو " كالوس " ليصبح نصفهم بداخل المنظر ولهم امتداد خارج المنظر ليوحي بأعداد كبيرة في الخارج . لتأكيد أثر درامي مطلوب ( مظاهرات ) مثلاً وعين المشاهد تلعب نحو من يقف بالباب إلى خارججهومثاله مشهد طبع ( ياجو ) في مسرحية ( عطيل ) فيلمونه هروباً مع عطيل من وراء والدها .

ثانياً : التكوين المطلق : تكوين داخل الإطار ، يحتوي على الحركة الناشئة عن الشكل . ومثالها في الصورة المسرحية ما يحصر في إطار بؤرة ضوئية أو عدد من البؤر الضوئية التي تتباعد ويكون بينها

<sup>١</sup> د. أبو الحسن سلام ، الإشعاع المسرحي بين النص والعرض ، جدة ، ط . القردوس ١٩٩٥م ، ص ١٧٢ .

مساحات من الإظام أو أن يكون تكويناً محصوراً بين قطع ديكور أو حول شجرة مثل تكوين جلوس الفقراء في مسرحية ( مأساة الحلاج ) تحت قلمي الحلاج المصلوب إلى شجرة في ميدان الكرخ بغداد يتباكون عليه بعد أن سلموه للشرطة وشهدوا ضده في المحكمة نظير ديتار ذهبي لكل منهم فالتكوين مركزه الحلاج المصلوب وهم حوله ملتفين والعين لا تخرج عن إطار ذلك التكوين .

ثالثاً : التكوين الهرمي : ويدخر هذا النوع للموضوع الرئيسي في الصورة . وبالنسبة لضلعي مثلث الهرم فهما مجرد خطين يرشدان العين إلى قمته . وقد يجعل الفنان لون قمة الهرم مغايراً لباقي ألوان التكوين الهرمي ومثاله : منظر وقوف يوليوس قيصر بأعلى درج مجلس الشيوخ يوم قتله وقتلته في صفين يشكلان ضلعي مثلث في اتجاه قيصر الذي يشكل قمة المثلث الهرمي . والتكوين الهرمي المقلوب لا يكون مستحباً لأنه يوحي بعدم التوازن ومثاله أن يكون قيصر في وسط درج مجلس الشيوخ والقتلة المتآمرون بروتس وكاسكا وكاسيوس وبقيتهم في أعلى الدرج وهم يهبطون نحو قيصر في خطين يشكلان ضلعي المثلث الهرمي وذلك أنسب درامياً إذ يوحي بانتصارهم وعلوهم على قيصر الذي كان في طريقه نحو الديكتاتورية .

رابعاً : التكوين الإشعاعي : وهو تكوين يحتوي على خطوط رئيسية مائلة تتلاقى كلها أو أغلبها في نقطة تجمع واحدة ، فتبدو النقطة وكأنها مركز تشع منه الخطوط الرئيسية وتزداد حيويته كلما تخرجت الخطوط .

ومثاله : مشهد إمساك قادة اليونان بالإسكندر ليحولوا دون قتل كليبرس أخيه في الرضاعة في نوبة غضبه عليه فأذرعهم وهي تمتد لتحجزه عن كليبرس تشبه خطوطاً رئيسية مائلة تتلاقى كلها أو أغلبها في نقطة تجمع واحدة هي الإسكندر فيبدو مركز إشعاع .

إن التكوين في المسرح تطبق عليه أيضاً هذه التقسيمات . ولتأصيل ذلك الرأي نحيل إلى بعض الصور من عرض مسرحية ( الإسكندر الأكبر )<sup>١</sup> ومن عرض ( حلم ليلة صيد )<sup>٢</sup> ومن عرض ( كاليبجولا )<sup>٣</sup> ومن عرض ( كله في الجنيته )<sup>٤</sup> ومن عرض ( شرقاً إلى سبتاء )<sup>٥</sup> ومن عرض ( الملك معروف )<sup>٦</sup> ومن عرض ( سالومي )<sup>٧</sup> ومن عرض (علي جناح التبريزي وناهد قله )<sup>٨</sup> .

<sup>١</sup> النص للدكتور مصطفى محمود والإخراج للمخرج حسين جمة ، ومكان العرض للمسرح الروماني بالإسكندرية ١٩٧٠م ، إنتاج فرقة المسرح القومي السكندري بوزارة الثقافة .

<sup>٢</sup> التأليف والإخراج للباحث نفسه ، ومكان العرض قلعة لاجاي بالإسكندرية ١٩٨٢ م ، محافظة الإسكندرية .

<sup>٣</sup> النص لأبيو كامي والإخراج للباحث نفسه ومكان العرض مسرح قصر ثقافة الأنفوشي ١٩٩٧م . إنتاج هيئة قصور الثقافة .

<sup>٤</sup> النص لإدوارد آلي والإعداد لمبد الخادي محمد علي والإخراج للباحث نفسه من إنتاج جمعية الدواما - فرقة سيد درويش

الإسكندرية بالإسكندرية ومكان العرض مسرح إسماعيل يس ، ١٩٧٣م .

<sup>٥</sup> النص للكاتب السكندري أنور جعفر والإخراج للباحث نفسه والإنتاج فرقة سيد درويش الاسكندرية الثقافية ، جمعية الدواما بالإسكندرية ١٩٧٣م ، على مسرح إسماعيل يس .

<sup>٦</sup> النص لشوقي عبد الحكيم ، الإخراج للباحث نفسه ، والإنتاج منظمة الشباب الاشتراكي ١٩٦٦ على مسرح كلية ليكوريا بالإسكندرية .

<sup>٧</sup> النص لأوسكار ويلمز ، الإعداد والإخراج للباحث نفسه ، الإنتاج فرقة الإسكندرية الاسكندرية الثقافية بجمعية الدواما بالإسكندرية ١٩٧٣م على مسرح إسماعيل يس .

<sup>٨</sup> النص لألفريد فرج والإخراج للباحث نفسه ، والإنتاج لكلية الهندسة جامعة الإسكندرية ١٩٩٠م والعرض على مسرح قصر ثقافة الأنفوشي ، مسرح سيد درويش و مسرح وزارة الشباب بالقاهرة .





**الباب الثاني**  
**جدل جماليات المسرح بين لغة الجسد ولغة الفن**  
**التشكيلي**

**الفصل الأول**  
**جماليات لغة الجسد في المسرح بين الروعة والتشويه**

## لغة الجسد في المسرح بين الروعة والتشويه

في الأزمان التي يهمل فيها نفر من الناس حركة الزمان ولا يتشبهون إلا بتقديس المكان -  
مراضع محددة من المكان - يشغل الحديث كثيراً بين طليعة طائفة هنا وأخرى هناك عن المنع  
والتحريم بوصفهما الأصل مع أن الأصل هو الإباحة .

واللائق للنظر أن الحديث عن المنع والتحريم يبدأ من العموميات القطعية ولا يشق بالجزئيات  
المدللة على صحة الافتراض العمومي القطعي المتصايح بالتحريم عبر الأثير من خلال مكبرات  
الصوت وثوباً حاداً ولجالياً نحو التأييم فالتجريم .

والتأييم والتجريم لما يلحق الضرر بالمجتمع عمل مشروع ، غير أن محددات ما يضر وما لا يضر وما  
يتفق وما لا يتفق المجتمع هي عمل مختص وله أهله فما يخص الدين فهو شغل رجال الدين من أهل  
العلم المتفقيين في الدين وما يخص السياسة فهو شغل الساسة والمحللين السياسيين وما يخص الأدب  
والفن فهو شغل النقاد وعلماء اللغة والأدب والفن والفلسفة . والحل في الاختصاص عمل من  
أعمال الفوضى الفكرية المصاحبة لأزمة الانحدار حيث تختلط الأشغال فتجد رجال الدين يحاكمون  
الأدب بمقاييس آرائهم الدينية وفق ما يفهموه أو ما يريدون للناس فهمه انطلاقاً من مبدأ التحريم  
والتأييم فالتجريم ولا يهم إن كان من الواجب على من يحكم على عمل ما أن يحكم فهم شروطه  
أولاً ويملك الأدوات التي تؤهله للحكم ثانياً ولا يفصل عند انشغاله بإصدار الأحكام بين الشكل  
والمضمون ، ولا يجتزئ صورة أو موقفاً أو لفظاً من السياق العام للعمل الإبداعي في ظل إعمال  
هؤلاء المتصايحين بشعارات المنع خوفاً على المجتمع من إفساد الكُتّاب والأدباء له ، إذا صور  
واحد منهم في رواية له أو مسرحية مشهداً إباحياً أو جعل شخصية روائية أو مسرحية تلتفظ  
بألفاظ ثقافة بيتها السوقية أو البديئة ، وهم يتكلمون تارة باسم الدين وأخرى باسم المجتمع .

**وفي الحالة الأولى تحريم من يحكم الدين الحديث عن الجنس أو تصويره أدبياً أو فنياً . والتجريم**  
قد يقوم عندهم على أساس من الشرع - عند المسلمين أو عند غيرهم - أما الشرع فقد  
تحدث عن الجنس ووضع للتكاثر ضوابط تحدد المشروع منه ، وغير المشروع ( الحرام ) .

والأدب رواية كان أم شعراً أم مسرحاً أم فناً سينمائياً لا يتوقف عند تصوير الجنس سواء  
توخى في ذلك حديث الشرع أم خالاه . لأنه إذا كان التحريم يمنح للشيء المحرم نوعاً من التقديس  
، فإن الحديث عن الجنس بوصفه محرماً يضع الجنس موضع التقديس أيضاً فالتحريم منع عن  
المساس بما هو مقدس . والمساس بشيء معناه انزعيقه به . فكل حديث عن

الجنس هو حط من شأنه ١٩ ربما كان الحديث عن الجنس فهماً له وإحاطة به . وربما كان الحديث عن الجنس إعلاء من شأنه وربما كان الحديث عن الجنس كشفاً لصور ممارسته ممارسة بذيئة أو متدنية تحط من شأنه ومن شأن أصحابه ، ربما كان الحديث عن الجنس تعليمًا أو تربية أو نوعاً من تعديل السلوك ( تعلمًا ) وربما كان وقاية وحذراً من وقوع من ليست لهم خبرة ولا دراية بالزلزل !!

ونحن إذا رجعنا إلى أسباب الخلق كما نص عليها القرآن مجدها في ( سورة الذاريات ) في قوله : " وما خلقت الجن والإنس إلا ليعبدون " إن الخلق في البداية كان تشكيلاً من (صلصال مهين ) حسب قصة خلق آدم ، غير أن نسله ؛ خلق عن طريق الممارسة الجنسية لذلك أقول : (في البدء كان الجنس !!) . يوصفه وسيلة للخلق بعد آدم .. ولما كان الخلق وسيلة للعادة على اعتبار أن العبادة غاية إقية للخلق ، ولأن الجنس وسيلة إلهية للنسخ التالية على خلق آدم ، ولأن الهدف لا يتحقق بقوة الوسيلة ؛ فإن الحديث عن الغاية من الخلق وهي العبادة ؛ يجبرنا بالضرورة إلى الحديث عن وسيلة الخلق ( الجنس ) لأن حظر الحديث عن صورة الخلق ( وسيلة ) يعد فصلاً للوسيلة عن الغاية التي انتهت لها ، مما يصيب المخلوق بجهل استخدام الوسيلة ( الجنس ) ؛ ومن ثم الجهل بالغاية نفسها واستبدالها بغايات أخرى أدركت وسائلها . وبذلك تخرج الغاية الأصلية عن إطارها وهو (العبادة ) ، إعمالاً لقول الخالق ( وما خلقت الجن والإنس إلا ليعبدون ) . فإذا كانت الغاية مقدسة فإن الوصول إلى المقدس يتحقق بوسيلة مقدسة أيضاً . ولما كان الحديث عن الله هو حديث عن المقدس خالق الغاية والوسيلة ، متاحاً للمخلوق وكان الحديث عن الغاية نفسها ( العبادة ) متاحاً للمخلوق ؛ فكيف لا يتباح للمخلوق أن يتحدث عن الوسيلة ( الجنس ) كيف لا يشيع وسيلة الخلق درساً نظرياً وتطبيقاً من خلال تصويرها بأساليب أدبية وفنية ؟ حتى تحكم المخلوقات البشرية توجيه الوسيلة الوجهة التي تحقق الغاية من خلقها ١٩

إن هذا التمهيد ليس نوعاً من التحيز لفكرة الإباحة والبدء أو الترويج لأدب الجنس ، ولكنه مجرد تمهيد نظري تأملي في مسألة لها صفة القدسية التي نوليها لمن جعلها وسيلة لفعل العبادة . ذلك أن تقديسنا لذاته ولغايتها جعل الجنس أدائها يلزمنا بتقييد أداته . ومعنى ذلك أن هذا البحث هو نظرة تأملية ترتقي درجة التحليل ؛ كشفاً عن قداسة وسيلة الخالق في خلق من يحقق غاية خلقه خلفه : ( العبادة ) وذلك في صورها الفنية والأدبية المتجانية . ومع التحليل المنهجي لا يكون سوى الحياض العلمي الموضوعي الذي يكشف عن المكونات في كيفية وجود الصورة أو

الظاهرة وسببية وجودها على النحو الذي وجدت عليه وما يراد منها تحقيقه على المستوى المعنوي أو الفكري . وهو تحليل لا يتفصل فيه الشكل عن المحتوى ولا يتجزأ منه جزء أو فقرة أو صورة أو لفظة من سياق الحدث ككل .

ولأن المسرح هو اختصاص فني فاعل في معرفتنا ، بالقدر الذي نحن فيه فاعلون ؛ لذلك مستكون ولفقتا البهجة هنا عند مشاهد الإباحة في المسرح دون حرج من الحديث عن رغبات البدن تلك التي لم ينجل القدماء من الحديث عنها سواء عند العرب أو عند الإغريق والرومان اللذين (تنبهوا إلى قدسية الرباط للقدس الذي يربط بين جسدي الرجل والمرأة وإلى عدم الخجل من رغبات البدن ، فلما جاءت المسيحية في القرون الوسطى زرعت في نفوس المؤمنين بها الإحساس الدليني بأن الجنس عطيفة تستحق التكفير عنها )<sup>١</sup>

إن الأدب والفن صورة . والصورة لا تنشأ بغير العاطفة والفكر والخيال . وإن كانت العاطفة والخيال أسبق من الفكر لذلك فإن القول بإعلاء قيمة العقل على حساب العاطفة والفراتز هو إبطال للصورة ، أي نفي للأدب والفن .

والصورة في المسرح سواء قامت على الإيهام وأرسلت على جناحي الاندماج (المعادل بين المرسل والمستقبل ) أو قامت على الدهشة وأرسلت عبر وسائل الإدراك والوصي ؛ فهي بالإيهام والاندماج معاً المبادل في الإرسال والاستقبال تستهدف تطهير النفس البشرية . وهل يسمى الدين إلى غير ذلك ؟ أليس هدفه السمو بالنفس البشرية مرتكزاً على عنصري الإيمان والخشوع ؟ وما هو الإيمان؟ أليس هو تصديق كل معطيات الرسالة الدينية ؟ وما هو الإيهام ؟ أليس هو تصديق كل معطيات الرسالة المسرحية ؟ وما الخشوع ؟ أليس هو انقطاع العابد عن كل ما حوله وكل ما يشغله عند اتصاله بمن يعبد ؟ وما هو الاندماج ؟ أليس هو انقطاع الممثل والمبدع عن كل ما حوله وكل ما يشغله عند اتصاله بالدور الذي يبدعه ؟

وما هي الدهشة ؟ أليست هي النظر الحامل الفاحص لما يعرض للإنسان وما يحيط به من ظواهر والأفكار وقيم وعادات لإتزان كل شيء في مولده ؟ أ لا يدعوننا الدين إلى النظر والتأمل والفكر في مظاهر الخلق وتقدير عظمة صنع الله ؟ وما هو الإدراك ؟ أليس مقياساً للتقدير والحكم على الصور والظواهر والأفكار والسلوك والعادات والقيم ؟ ألا يعنى كتاب الله بصور الخلق على

<sup>١</sup> ربيع : د. وميسس هوش ، الأدب والجنس ، القاهرة ، دار أخبار اليوم ، ١٩٩٣ م .

الفهم والإدراك وتقدير ما يتفع وما لا يتفع ليمكث في الأرض كل نافع وغير ويلعب الزبد جفاء؟

لساذا كان الجنس غريزة الإعمار في الأرض ، ألتن وظفت توظيفاً يفسد في الأرض ألا تقاوم لتقيم وتستقيم لا لتفنى وتستبعد من النشاط البشري الغريزي ؟ ! وهل يمكن نفي الغريزة كما يحتاج لنا نفي المكتسب من السلوك في الأفعال وفي الأقوال ؟ !

إن الأدب والفن حينما يتعرض لمظهر حيائي أو لظاهرة ما فيصورها موهماً ودالماً لاندماج مؤديها ومثليها فهو يعالج إما اعرجاجاً في المظهر أو في المضمون ليعيد مثليها الذي ثائل حالته حالة تلك الصورة المعروضة تقيم نفسه وتعديل سلوكه ويعيد الشفافية إلى صورته التي فطر عليها. ولأن الحياة مليئة بصور الشذوذ الجنسي وهلوسات الجنس وبيوت الدعارة الجسدية والفكرية ، فليس من وسيلة ناجمة للتعرض التقييمي والتقويي لتلك الصور أفضل من الآداب والفنون ، لأنها تعرض لها من منظور المشوّه والرائع فيها - لأن ما من تشويه إلا ويضمن زاوية للروعة وما من رائع إلا وفيه زاوية مشوّهة - وبذلك يتلقاها من تماثل حالهم مع حالة الصور المعروضة ، غير القئين لتأثيرها الإصلاحي أو العلاجي - إن شئت - فبعثل غالبيتهم من سلوكهم . ويتلقاها من يرى منها ؛ مستمتعاً ومحصناً من الوقوع في مثل تلك الصور المنحرفة إن عرّضت له في مستقبل أيامه .

إن الأدب والفن معنيان كلاهما بتصوير تشوهات صورة الإنسان والمخالفات صورة المجتمع حتى يحسن المرء ما يقيم عليه كرامته وإحسانه للحياة المذتركة وبذلك يتطهر أو يسمو أو يتغير فكان هدف الأدب والفن هو نفسه هدف الدين . ولأن ، لأدب الحقيقي والفن الحقيقي يؤديان المهدف نفسه الذي تؤديه الأديان وهو تطهير النفس البشرية ارتكازاً على الإيمان ( في الدين ) والخشوع في أداء فروضه وعلى الإيهام ( في الفن ) والاندماج في أداء الأدوار المتوقعة به ؛ فإن تصليق معطيات الرسالة لتحقيق التطهير لا يتأني بغير الصديق في العرض وصدق العرض في الفن يؤدي إلى معة الوصول إلى التصديق وهو المدخل الوحيد للتأثير ، أي لتثبيت صورة أو فكرة أو قيمة ما أو نزعها واستبدالها أو تعديلها . وهنا فحسب يتحقق التطهير أو التغيير حسب معطيات التصوير الفني في عرض تأسس على الصديق - ليس بالمعنى الأخلاقي ولكن بالمعنى الفني - أو تأسس على اللااكتمال الفني.

وأخلص مما تقدم إلى أن الأدب الحقيقي والفن غير الزائف أبعد ما يكون عن الميل مجرد الميل إلى إفساد الناس ، وإلى صدم مشاعرهم وإثارة استنزازهم ؛ بمعنى أن يكون الإفساد والإثارة هذليين في ذاتهما . أما إذا كانت الصورة الأدبية أو الفنية في أي لون من ألوان الأدب أو الفن تعرض ما تعرض من أشكال انحراف السلوك البشري على المستوى الفردي أو الجماعي - سواء كان ذاتياً أو اجتماعياً - بهدف إثارة استنزاز المتلقي وتفوقه من تلك الصور أو الأشكال المنحرفة والمبتذلة في السلوك البشري، فهلك رسالة تربيته لاهك . وهنا لا يجوز أن يفصل أحد عند النظر إليها بين الصورة ومحتواها وتأثيرها وهدف عرضها ولا يجوز أيضاً فصلها عن السياق الذي تعد جزءاً من نسجه الأدبي والفني . وذلك يعرفه الناقد المتخصص وأستاذ علوم المسرح أدباً أو عرضاً .

ولأن كل نشاط إنساني له متخصصوه العارفون بشروطه وقنونه وتقنياته وأغراضه ؛ لذلك فإن ترك كل نشاط نوعي مخصوص لأهل حرفته والمتقنين فيه لتقييمه ؛ فيه واد لسيل التحريض على الخط من قيمة ذلك النشاط أو إثارة العامة ضد أصحابه ومحاولة نفيه إلى العدم وإقامة محاكم تفتش جليدة وإثارة اليغضاء بين طبقات الشعب وتحقير الأدب والأدباء والفن وأهله ويجدر القول إن الحكم على قيمة الأدب أو الفن في مثل تلك الحالات التي يقف فيها الأدبي أو الفنان روائياً كان أو مسرحياً ، شاعراً أم ناثراً ؛ لا يجب أن يستند إلى التأويل أو المقارنات مع نظريات أو معتقدات أو أفكار مسبقة أو من خارج بنية العمل الإبداعي الفنية والفكرية ؛ إذ يجب أن يقتصر الحكم على المتخصصين من النقاد وعلماء الأدب والفن ويقتصر على البنية الفنية والفكرية للعمل الإبداعي والآ تجزئ منه صورة أو موقفاً بعيداً عن سياقه الكلي ، وإنما التقييم يكون متعللاً للعمل ككل .

ولأن المسرح فن الحضور الأدائي للرسالة أو الخطاب المسرحي وتلقيه ؛ ولأنه يعكس في كثير من صورته مظاهر اجتماعية تسود في فترة معينة ؛ فمع حوادث الاغتياب التي تقل كل صباح ومساء صفحات الجرائد اليومية وتكتظ بصورها صفحات المجلات الأسبوعية ، ألا يكون على المسرح معالجتها ؟ وكيف تغلق السينما أمام تلك الصور عدسات آلتها التسجيلية أو التصويرية ؟ إن على المسرح وعلى السينما وعلى الأدب العرض الصادق لتلك الظاهرة وصورها وتداعياتها . إن الخطب والمناقشات والمقالات الصحافية ليست وسائل شديدة التأثير في العرض لتلك هذه الظواهر المنحرفة ولكن تجسيد الصورة بحقيقتها الفنية ودوافعها وملابسها وتفصيلاتها عن

طريق فنون المسرح والسينما أكثر فعالية وتأثيراً في عرض الظاهرة والتأثير الفعّال في اتجاه كشفها ومحاصرتها والتحصن من تفشيها .

ومن المثير هنا أن نقول إنه ليس في الجنس ما يدعو إلى الحجل والعار ، طالما أنه يعرض الجنس وسيلة لإقامة علاقة حب وحنان متبادل بين طرفين دائمي العلاقة أو هما في ميلهما إلى ذلك ، في مواجهة علاقات الجنس من أجل الجنس والإثارة والتهتك لذاتهما . وليس تصوير امرأة زانية في نص مسرحي يقود إلى أن الكاتب زان أو يحذّر الزنا أو يدافع عنه فرواية ( بداية ونهاية ) وقد أنتجت في السينما وفي المسرح تصور حالة بهاء وزنا وكذلك ( بيت من لحم ) ولم يكن ذلك بغية الإثارة ، وإنما كان عرضاً فنياً صادقاً لصور الخراف في العلاقة بين الرجل والمرأة في إطار ظروف ضغط اجتماعي واقتصادي أو نفسي معين أدى إلى وقوع ذلك الانحراف ، فجاءت الصورة تشخيصاً لسوء الممارسات الجنسية التي لا تستند إلى الحب والحنان ولا ينشد تمارسها من تلك العلاقة الجسدية الجنسية بداية تنتهي بعلاقة زوجية دائمة ، لذلك كانت مثل هذه الصور في سياق كسلا العاملين ( الرواية ) و ( القصة ) اللتين أعدتا للمسرح ؛ تشخيصاً علاجياً لصور الخرافات في السلوك الجنسي بين الرجل والمرأة تشخيصاً علاجياً للسياق الاجتماعي نفسه الذي ضغط اقتصادياً أو نفسياً على أطراف عملية الانحراف بالممارسة الجنسية عن كونها وسيلة مادية لإعمار الأرض ووسيلة روحية ( للعبادة ) والاستمرار في هذا الدور المزوج الذي خلق الله الخلق من أجله .

وهناك حالات وصور متعددة وكثيرة لتشخيص مظاهر الممارسات الجنسية المختلة فيما كتب المسرحيون على المستوى العالمي وعلى المستوى المحلي بمدف التنبه إلى مخاطر الإفراط في استخدام العقل أو الاستغراق في العمل على حساب العواطف الفريزية والتلقائية .. ومن هذه النصوص المسرحية على سبيل المثال لا الحصر : ( مسرح تنسي ويليامز الذي عني كله باستثناء مسرحية واحدة هي ( حالة توفاني ) عني بفكرة الشذوذ الجنسي - مسرحية ( دون جوان ) لموليير - مسرحية ( كازانوفا ) لابوليير - مسرحية ( القفص ) للفراي - مسرحية ( مس جوليا ) لسترنديج - مسرحية ( خيالة ) ومسرحية ( العشيقي ) هارولد بتر - مسرحية ( سالومي ) ومسرحية ( مروحة الليدي ونديم ) و ( فاجعة فلورنسية ) لأوسكار وايلد ومسرحية ( سالومي ) و مسرحية ( رقصة سالومي الأخيرة ) غنم سلماوي ومسرحيات صلاح عبد الصبور ( ليلى والمجنون ) ( الأميرة تنتظر ) ( بعد أن يموت الملك ) ، مسرحية ( قفزة في الخلاء أو المراقب ) لدونا ماكديونا ومسرحية ( الرغبة ممسوحة من الليل ) لبيكاسو \_ مسرحية ( النبي المتقنع ) لعبد الكبير

الخطيبي ومسرحية ( اغتصاب ) لسعد الله ونوس . ومسرحية ( ياسين وهمة ) لتجيب سرور  
ومسرحية ( أدهم الشرقاوي ) لنيل فاضل ومسرحية ( جواز على ورقة طلاق ) لألفريد فرج .  
إن وثقوف السnyder النقدي التحليلي عند مسرح صلاح عبد الصور ، يكشف لنا عن  
( صور الغزل الجنسي السليبي ) و ( صور التحرش الجنسي للأحياء مع الأموات ) في مسرحية ( بعد  
أن يموت المسلك ) ويكشف لنا عن ( جماليات التعبير عن البذاءة في الحوار الجنسي ) وجماليات  
التعبير عن الشبق الجنسي في مسرحية ( ليلي والجنون ) كما يكشف لنا عن ( جماليات حكايا  
المضاجعات ) في مسرحية الأميرة تنتظر ) ويكشف لنا التحليل النقدي كذلك عن ( جماليات  
الصور الإباحية ) و ( جماليات الاعتراف بالممارسات الجنسية ) في الرقصة الأخيرة لسالومي للكاتب  
محمد سلماوي . كذلك يكشف التحليل النقدي عن روعة الكشف عن الصورة الشائعة للعبادة  
عند البهائية في ( مسرحية عبد الكبير الخطيبي النبي للفتح ) حيث (الفتح ) يؤم النسوة من جوانبه  
وهن شبه عاريات وهو خلفهن ألس ذلك كشفاً لزيف طقس عبادة على طريقة البهائية؟! خاصة  
وأما ظهرت في مصر في الآونة الأخيرة!!

ويكشف التحليل النقدي عن بشاعة اغتصاب العسكرية الصهيونية للنسوة لدالي  
فلسطين ولنسوة بعضهن البعض وعن روعة ما يشق وراء ذلك من رمز الوطن المغتصب من أهله  
الشعرعين أولاً والمواطنة الإسرائيلية المنتهكة في الداخل ثانياً في مسرحية ( اغتصاب ) لسعد الله  
ونوس !!

كذلك يكشف التحليل النقدي في المسرح الأجنبي عن صور الفكر الجنسي في مسرح  
تسي ويليامز ( عربة أحمها الرغبة ) حيث يترك الماضي الحاضر (قطعة على سطح من الصفيح  
الصابغين...) جيباً يتركه الماضي للشاذ للشخصية حاضرها وبشكل مصرها وتظهر (جماليات لعبة  
الحياة الزوجية ) في مسرح هارولد پتر من خلال تنكر الزوج في هينات مختلفة لرجال تعشقهم  
زوجته وتحبونه معهم دون أن تدري أنها تحون زوجها مع زوجها المتكر في هيئة متغيرة في كل مرة .  
ويظهر النقد ( صورة الفجوة الجنسية ) في المسرح ، كما صورها الإيطالي ماريو فراي في مسرحية  
( القفص ) . كما تظهر ( صور التحرش الجنسي ) في مسرحية ( كازانوف ) لجيوم أبولينير وكذلك  
( صور التحرش الجنسي المتعددة ) في مسرحية ( دون جوان ) لموليير ( وصور الجنس ) في ( مس  
جوليا ) لسترنديج كما تظهر ( صور التحرش الجنسي في مسرحية ( قفزة في الحلاء أو المراهق )



لندونا ماكدونا حيث يطارد قاضي المدينة المعجوز الأعرج القتيات الصغيرات كما تظهر في سائر مي  
أوسكار وايلد ( صور التحرش الجنسي ) بالممدان في حياته وفي مماته .

غير أن صور التحرش الجنسي في المسرح لا تعتمد إلى وصف العمليات الجنسية وصفاً  
فسيولوجياً ، لكنها تصفها وصفاً شاعرياً . وفي ذلك يقول د. هـ. لورانس : ( بنس إثارة لا تأتي  
بطريقة تلقائية وغير واعية فالإثارة الواعية ، هي أبغ دليلاً على وجود خطأ جسم يشوب علاقة  
الذكر بالأنثى )

إن انشغال فكر رجل أو امرأة في مسرحية ما بالجنس في إطار الحدث الدرامي ليس  
مدعاة للمصادرة أو الحذف أو التصحيح بقضية إفساد المجتمع لأن الكاتب يقصد تصوير شخصية  
درامية في فكرها وفعلها ودوافعها وأقوالها وعلاقاتها وأحلامها وحالات إحباطها وسقوطها  
ومفاسدها وعنازيبها أو تقصد تصوير حالة واحدة من تلك الحالات التي تعكس صورة الإنسان في  
موقف إنساني ما وفي حالة من التردى أو الخزي فالكاتب يأخذ من حياة الناس بوصفهم بشراً  
يفكرون في أبدانهم كما يفكرون في أحوالهم العقلية ، وهناك من يفكر في بدنه فحسب أو في عقله  
فحسب وفي ذلك خلل وانعدام للتوازن الحيائي بما يشكل خللاً ذاتياً وربما اجتماعياً أيضاً والتعرض  
لذلك في المسرح تنبيه وتحصين وتمثيل للسلوك . فمثلك صور من الحياة يأخذها المسرح من الحياة  
ويردها مضخمة وفي بؤرة الاهتمام والتركيز وفي قالب جمالي يتسلل إلى الشعور والإدراك بتعممة  
تكشف ولا تجرح ، تناقش ولا تصادر فتقع ولا تفرض ، تجمع دون أن تزعج . ومن البداية أن  
التصوير الفني يدرج إلى المبالغة بتضخيم الصورة أو تصغيرها بما يلائم نظرها ، فذلك من  
أهم خصائص الإبداع في كل جنس أدبي أو فني .

ومن المهم ألا ينظر الخلق نظرة أيديولوجية متحاملة أو متسرعة أو جزئية إلى العمل المسرحي نصاً  
كان أم عرضاً ، متقصداً ضبط صاحبه متلبساً بالتخايل الشهواني استناداً إلى جزئية أو لفظ أو  
صورة أو موقف لا يخص المبدع ولكنه جزء لا يتجزأ من طبيعة الشخصية المسرحية في إطار النسيج  
الدرامي للحدث .

## الفكر والجنس بين الحضور المادي والحضور الرمزي في مسرح صلاح عبد الصبور

الوطن في مسرح صلاح عبد الصبور امرأة تفكر بجسدها ، ولا تجيد سوى لغة الجسد ذات التراتب الشبكية ، وللقاطع المتأخرة والحروف المشتعلة بنيران الجنس ، على متن فراش حاكم غاصب مخادع ، انتهازى ، يجيد جدل جبل الغزل بخيوط من شعر وموسيقى ومعسول القول ؛ ليربط به الوطن الأتني الفاترة من فخلها ويتهكها ثم يلقي بها بين الأوحال ، لتمر حرمها أو فوقها عربات الأمم التي تجرد السر نحو المأمول . فيتأثر الرذاذ الموحل فيغني وجهها ليلعقها كلاب السلطة حين يعجز الحب الحاكم عن الوفاء بمحاجتها إلى التفاعل الثمر ؛ في تحويل الحلم إلى تجسيد واقعي مادي ؛ وجدل مادي مخضب :

" ليلي : لي كي أحلك على أهدائي كالحلم المفقود

إني أبهي أن أضحك لي عيني كأنور

سعيد :

انظر لي : والمسي ، وتحسني

إني وتر مشدود

يغي أن ينحل على كفيك غناء وتقاسيم

سعيد : أوه .. الجنس

لفتنا الأبدية

وجه الحب المقلوب " ١

إن سعيد شخصية تصنع الواقع في ذهنها ، لكنها تعجز عن صنعه صنماً مادياً فالثورة في ذهنه تصنع ، والحب في ذهنه يصنع ، لذلك يدور شأن كل شخصيات صلاح عبد الصبور الخورية في إطار الديالكتيك المثالي ( ظاهرياً هيجل ) " . ليلي تفكر تفكيراً عملياً قائماً على التفاعل البناء ، لأن استمرار الحياة لا يتحقق دون ذلك ، والتفاعل من جهتها يتحقق عن طريق التفاعل

١ صلاح عبد الصبور ، ليلي والجنون ، - مسرحية شعرية - مكتبة الأسرة ، القاهرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٩٩م

ص ٨٥

٢ راجع د. أبو الحسن سلام ، فحاحات النقد للمسرح المعاصر ، القاهرة ، المركز القومي للمسرح والموسيقى والفنون الشعبية

٢٠٠١

الجنسي بين ذكر وأنثى بينها وبين سعيد الذي تحبه وترى أن مظهر الحب هو ممارسة الجنس بين  
الذين ، بوصفه فعلاً يؤدي إلى ثرة تحمل خواص الحبيين .

إن المستقبل في نظر سعيد مفتقد عند التقاد البلد إلى القانون والتقاد فقرائها لقمة العيش  
وتحول المرأة إلى سلامة بقاء ، أما المستقبل بالنسبة لليلى فهو إيجاب الأطفال وهو أمر يتحقق  
بالقانون ( الشرع والأعراف) وبغير القانون . إن انحرط لسعيد هو عقله ، فكره وانحرط لليلى هو  
جسدها ، مشاعرها الملتهبة ، الفكر يحركه والجنس يحركها ، إذن فالذائع مختلف عند كل منهما :

" ليلى : سعيد

جسمي يتمناك كما تتمنى الطينة أن تخلق

جسمي يتمناك كما تتمنى النار النار

سعيد : وإذا الطفلات

ليلى : عادت فاضلعت

سعيد : نار دنسه

لا تتنج إلا دنساً<sup>١</sup>

إن الفكر والجنس فعلان لا يجتمعان . فكلاهما قابل للظهور في حالة غياب أحدهما فالفكر  
يظهر في مواجهة فكر آخر والجنس يظهر في مواجهة الجنس ، وليلى تترك ذلك في نهاية هذه  
الحوارية :

" ليلى : وا أسفاه ..

إنك حرب ومهلم

لا تصلح إلا كي تتسكع في جدران خرابك السوداء وأسفاه

أحببت الموت

أحببت الموت ( تنصرف نحو الباب ) " ٢

<sup>١</sup> المصدر السابق ، فسه ، ص ٨٦.

<sup>٢</sup> فسه ، ص ص ٨٦ ، ٨٧ .

## جماليات البداية في الحوار الجنسي

وللبداية أيضاً محاولات ترفلها من قاع الاحتفاظ والإسفاف والتهتك إلى مصاف الصور الشعرية ولوحات مانيه وسحر عرى والقصات البالية . فمع أن سعيد يتكلم كلاماً بديعاً ، إلا أنه لا يصيب أسماعنا بالبداية لأنها بداية أطلقها لسان مشاعره فاتسابت في صورة تغلفها فكرة : فأول بيت شعر البوت الذي أطلقه لسان تداعيات ذاكرته على أثر حركة نساء الحانة في مرورهن أمامه ذهباً ولباً فيما يمكن أن يطلق عليه ( عرض أجساد ) :

سعيد : النسوة يتحدثن .. يرحن ، يجئن

يذكرن ما يكل لتجولو

حسان : ما هذا ؟

سعيد : بيت للشاعر البوت

حسان : ما معناه ؟

سعيد : معناه أن العاهرة المصرية

تحشو نصف الرأس الأعلى بالخلدقة البراقة

زهاد : معناه أيضاً

أننا لم نصبح عصريين إلى الآن

حق في المهر<sup>١</sup>

## جماليات التعبير عن الشبق الجنسي في المسرح

الشبق حالة لا يكون دوله كلام عن الجنس وهو فعل تمهيدي سابق للعملية الجنسية ومشعل لنار عاطفتها ، وهو لاحق لها استكمالاً لنشوة الغزو الجنسي والانتصار للشهوة بعد تحققها وهو شبق ناتج عن استرجاع صورة الفعل الجنسي الذي تحقق . وهذا ما حدث مع حسام بعد أن طبع جسد ليلي بخاتم فحولته وسعدت هي بهيمته الجسدية:

حسان : هل عندك زوار ؟

حسام : سيدة الزوار

امرأة أحلى من أحلامي بالمرأة

<sup>١</sup> هسه ، ص ٩٠ .

أعشى أن ترح منكبها العاري عناك الجانعان

حسان : تبدو مسروراً

حسام : هذا حق

أشعر بعد تمام النشوة أني أبحرت إلى قلب الأشياء وعدت .<sup>١</sup>

حسان : قتلوك وألقوا بك جثة

فأنا إذ أقتلك الآن

لا تحمل نفسي وزراً

إذ إنني أقتل مقتولاً

( جرس الباب الخارجي يرن في اللحظة التي يتأهب فيها لإطلاق الرصاصة

فيندفع حسام ليطيح بالسندس ، ولكن حساناً يطلق الرصاصة فلا تصبه . ينطلق

حسام عدوا نحو الباب ، ليطل منه وجها سعيد وزياد)

( تخرج ليلي من الغرفة الداخلية بملابس تحتية على صوت الرصاصة ، ينطلق

حسان خلف حسام )

هذه الصورة الشائعة التي ظهرت بما ليلي شبه عارية تخرج من غرفة نوم حسام ، إن عريها لا يثير شهوة أحد ، ذلك لأن حادثة إطلاق النار ، التي وظفها المؤلف وسيلة لتخلص لخروجها في حالة عري أو كشف عن عهرها أو تحقيقاً حاجتها إلى الجنس على 'المسوى البيولوجي' لا إلى الشعر والشعارات على المسوى الفكري والأيدولوجي . وظهورها أمام سعيد عارية أحال مشاعر المتلقي من حالة النظر الشبق إلى جسمها شبه العاري إلى النظرة المشفقة الحزينة لما آل إليه مصيرها والمشفقة على سعيد المصير الذي اختار الشعارات الإحشائي على إشغاله عليها المتزامن مع إشغافنا عليهما معاً :

" سعيد : ليلي

ليلى : ( وهي تفتش عن بعض ملابسها ) أبهي أن أخرج

سعيد : بل ظلي بعض الوقت

فأنا أبهي أن أعرف

<sup>١</sup> نفسه ، ص ١١٨ .

ليلي : ماذا تبغي أن تعرف  
 المشهد ألق من أن يُخل بالشرح  
 بيت ، وامرأة عارية الكفين وشعر مخلول ( تلبس جورها )  
 سعيد : هل نالك يا ليلي ؟  
 ليلي : في صدري رائحة منه حتى الآن  
 سعيد : اغتصبك يا مسكينة  
 ليلي : بل نام على لهدى كطفل  
 وتأملي في فرح فباض يطفرف من زاويتي عينيه  
 وتحسني بأصابع شاكرة ممثلة  
 فتملكني الزهو بما أملك من ورد ونيد وقطيفه  
 وتقلب على لوحة فرشه البيضاء  
 متألة كالشمس على الجدول  
 فتمدد جثتي ، لمتحته  
 أعطاني ، أعطيه  
 حتى غادرتي متفرقة علمومه

كالمثقود المخطئ ( تتأمل نفسها في المرأة ، وهي تبحث عن بقية ملاسها)<sup>١</sup>  
 تمثل محاولات الحكيم عن شق ذكريات لحظات الانتشاء الجنسي ؛ لأن في استرجاعها لها  
 فيه نشوة لها ، وفي حكيها على مسامعنا فيه إثارة لذكرياتنا وإيقاظ لذاكرتنا الجنسية . وذلك  
 موطن جمال التعبير في حكيها ، غير أن موطن القبح أو التشوه مائل في مباح سعيد لوصفها للواقعة  
 الجنسية نفسها مع حسام . موطن الجمال في أنها تحكي في شئ من الفخر والنشوة والامتنان لحسام  
 لأنه قدر جمالها وكنوزها الجسدية والقبح أنها تحكي ذلك كله بوصف تفصيلي وهي شبه عارية  
 على حبيبها الأول ، ذلك الرومنسي المتعلق بجمل الشعارات والذي رفض التعلق بجديلتها ، القبيح  
 أنها تقص عليه غزوة ذكورة حسام لأنوثتها البكر لحظة ضبطه لها متلبسة بالعري وبذكرى نشوة  
 جراء تفخر هي بها عارية أمامه وأمام صورتها تلك في المرأة والجمال في دفاعها عن فارسها بطل  
 الغزوة باستماته أمام الحبيب الرومنسي الذي قدم فكره على جسده .

<sup>١</sup> طه ، ص ١٢٦ .

\* سعيد : قد خدعك يا مسكينة

الجناسوس

ليلي : وشوطني في صدق يحنقه الوجد

إني املك أحلى ما يحلو في عيني إنسان

سعيد : هل أحبته ؟ \*

هذا السؤال الساذج - ربما - لا مكان له في عالم اليوم فليلي القرن العشرين ليست هي ليلي القرن الحادي عشر ولا هي ليلي البادية في العصر الأموي ، والحب في بادية العصر الأموي الذي قتلته العادات والتقاليد ، قتله خيانة الصديق في القرن العشرين لن تعود ليلي البادية عفيفة في عشقها ، عذرية في حبها لو هي بعثت في عصرنا ، ولكنها ستصبح متعطشة للعشق ، متلهفة وشبهة في الجنس ليس مع من تحب ، ولكن مع أقرب رجل يهمس في أذنها أطراء بجملها ، متلمساً كتوز جسدنا التي تستعرضها وترهوها . ووجود ليس في عصرنا مستسخاً تحت اسم مغاير ( سعيد أو نص ) لا محل له من الإعراب .

وهذا ما تعبر عنه الكلمات الأخيرة في المسرحية :

" سلوى : .....هالنا ، عالمكم ، عالم حسان قد مات " \*

" الأستاذ : ..... هذا زمن لا يصلح أن نكتب فيه ، أو نأمل ، أو نتفنى أو حق

نوجد... " \*

إن الإحالات السيمولوجية التي تتكشف بعلامات حريق القاهرة في النهاية كنوع من التطهير السياسي لتكشف عن أن ليلي هنا ليست امرأة بالمعنى الذي تحمله كلماتها وأفعالها وأن سعيد ليس رجلاً مطلقاً حالماً وقع في حب من سلمت نفسها لرجل آخر ( غادم سلطة ) تلقى جسدنا فتركته يلعقه من قمة رأسها حتى أخضع قلبها هذه الإحالات السيمولوجية التي تنتهي بما قاله سلوى وما قاله الأستاذ بحيل إلى أن ليلي هي الوطن وأن سعيد هو المظف الثوري الحالم وأن حسام السياسي الانتهازي الخائن الذي سلمت له ليلي / الرمز / الوطن نفسها جسداً يتخذة سرير انتشاء متى شاء وأن خلاصها وتطهرها لا يتحقق إلا بجرورها .

<sup>1</sup> الفصل ذاته ، ص ١٤٨ .

<sup>2</sup> نفسه ، ص ١٥١ ، ١٥٢ .

على أن هذه الإحالة السيمولوجية في النهاية تنفي عن المشاهد الجنسية في المسرحية شبهة تقسّد الإثارة والتهتك ، ذلك أن صلاح عبد الصبور تقصد تصوير الشخصية ( ليلي ) في فتكتها وعريها المسلم لأول انتهازي صادفها : تقصد تصوير ضعفها أمام الكلمات المعسولة المتفردة في مفاتيها وكثورها ، تقصد تصوير سقرطها ، مخازيها ، مفاخرها ، ترديها ، لم يتقصّد المؤلف تصوير ليلي وإنما صور المرأة الوطن في حالة سقوطها في برائن متخافت شهواني يمتطئها ، والامتطاء وإن اتخذ صورة الفعل الجنسي بين رجل وامرأة ، إلا أنه رمز للامتطاء السياسي ، امتطاء الحاكم أو عادمه لحرمة الوطن .

ومع كل ما تقدم ، هل يبطل هذا الفهم التأويلي فاعلية شقّ ذكريات المتفرج إذا شاهد تلك المواقف الجنسية بين ليلي وحسام أو شاهد ليلي في ملابسها الداعية تخرج متهدلة من غرفة نوم حسام ، هذا هو ممكن التشويه والروعة معاً ، إذ أن المتفرج يستمتع بإحياء تلك الصور المثيرة للذكريات شبقه ويغم لأن انتهازياً خائناً هو المتصر ولأنه أسقط بوصفه رجلاً سياسة وطنه في حفرة غمزي .

### جماليات حكايا المضاجعات

لا ينكر أحد أسمع إلى حكاية من حكايات المضاجعات سواء صدق الحاكلي في حكيه أو كان كذاباً إلاّ وحضر بلذّة وتعلق بخيال الحكلي منصتاً غير راغب في وصول الحاكلي إلى الصمت والسمندل يحكي عن مضجعه :

" بللت عروقك بالحلوى والقبليات

حتى دارت أفتارك في ثوبك

لهزّزت غصونك ، فالفرط العقد "

ومع أنني أؤمن بما تؤمن به ( الأميرة ) التي صاحبت فيه :

" لا يحكي عن مضجعه إلاّ رجل وغد "

إلاّ أنني استشعر جمال الصورة بوصفها حكياً يبعث إلى ذهني تذكارات حالات

شبق في شباني من ناحية ، وبوصفها صورة شعرية فذة في وصفها لجمال المرأة

لحظة انتشائها الجنسي المتفاعل مع التشّاء شريك المطارحة الجنسية . وحالة

<sup>١</sup> صلاح عبد الصبور ، الأميرة تنظر ، ط ٣ ، بيروت ، دار الشروق ، ١٩٨٢ م ، ص ٤٠ - ٤١ .



الشيق الجنسي التي يسترجمها ذلك الورق في مواجهة عشيقته لا شك تبعث لي  
كيان الأميرة ذكريات شبق جسدها الأنثوي ؛ وهو أمر يشكل ذكرى جميلة لها  
وللمتفرج الذي كانت له مثل تجربتهما :

" أذكر حين أملتك نحوي أول مرة  
واعترز التهدان كما يرتجف العصفور المبجل  
وتمايل قدك كالغصن المثقل

هذا كان

في العام السادس من صحتنا  
أذكر حين تقددنا عريانين لأول مرة  
وتعانقنا حتى مات الظل ومات النور

في جفنتنا

هذا كان في العام الثامن من صحتنا  
كنت تقولين إذا داعبك الحب فأيقظ أوتارك

يا قمري العريان

يا وردتي الملتهبة

يداك حبل وضلوعي عربه

قدي إلى حدائق النيران .. "

الأميرة : صه .. اصمت

السمندل : بل أذكر أنك ذات مساء هسهست بأذني

أمطر في بهني طفلاً ..

الأميرة : أرجوك .. اصمت

السمندل : أذكرت

الأميرة : ذكرت " ١

---

<sup>١</sup> صلاح عبد الصبور ، الأميرة تنظر ، قصة ، ص ٤١ - ٤٢ .

إن هذا السيل المناسب في حكاية المضاجعة المسترجعة سرداً وصفاً تفصيلياً دون إخلال بمقاييس الصبر والشفرة عن تفاعل جنسي بين السمندل والأميرة ، كانت أمارته لها هو استرجاع ليس مجرد الحين ولكن هدفه تحاتها ، التأثير العاطفي عليها ، ليس بفرض إعادة ما كان بينها وبينه من صولات وجولات جنسية ملتفة تشعل هي نيرانها ، ولكن طلباً لمساندتها له ميسياً ليس إلا غير أن الأميرة لم تدرك ما يرمي إليه - فيما يبدو - ذلك أنها كانت تنتظر لحظة حضوره على جمرات شقة مطفئة إلى أن يحط عليها ، وهي فيما تسمع منه من حكي عن مضاجعها عبر سنوات متتالية ، متلذذة ومتلهفة إلى صمته قولا وإلى قوله فعلاً أو صورة مضت ، فهي لا تقاطعه إلا ثلاث مرات وعلى استحياء :

" أرجوك .. اصمت " لكنه لا يصمت لأنه لا يفكر فيما تفكر هي فيه . وتتبدى جماليات الحكي عن المضاجعة المسترجعة في انصافها الملنذ لخطاب المضاجعات الماضية ففي سكوتها نوع من الإحياء الجنسي لها وله أيضاً - في ظلها - أو حسب ما تأمل غير أنه يعتمد إلى تشويه روعة اتصال حديث المضاجع المتكررة والذي تلتد بسماعه ؛ يتعلق بوجود مسافة تقطع حالة اندماجها وتلذذها بالذكريات وتخرجها عن معاشتها لحالات وقعه عليها :

" هذا كان "

في العام السادس من صحتنا "

" هذا كان في العام الثامن من صحتنا "

ويتضح إدراكه لما يشتعل بداخلها من ردها بعد سؤاله لها :

" السمندل : هل ما زلت على حيي "

للأميرة : لا تحسى المرأة أول رجل يالت ساخنة في كفيه

تستغني ذكره كما تستغني الدوامة في الماء " "

ولا شك في أن تجزئة حدث الممارسة الجنسية على مدى سنوات يحيل المتلقي إحالة تشكك في كون الشخصيتين هما مجرد رجل نذل وامرأة يفودها جسدها المتعطش للجنس ؛ ليؤول الصورة الجنسية إلى علاقة بين المرأة ( الوطن ) والرجل ( الحاكم ) المنصب لأنوثتها (مقاليد الحكم)

وهنا موطن الجمال الذي يسمو بالصورة من مجرد شيق امرأة عاشقة لرجل لاسق فذل يستلها إن  
رمز للوطن المستسلم والخانع بالمذلة عند قلبي رمز للحاكم الانتهازي النذل لما يسمو بالصورة  
الدرامية الشعرية إلى العالم المعنوي بدلاً عن العالم المادي الضيق والمحبود .

إذن فالعلامات الدالة لكرياً على الحضور المادي التجسد للجنس وصوره في مسرح صلاح  
عبد الصبور ، هي نفسها العلامات الدالة على الحضور الرمزي لفكرة الوطن ولفكرة الحكم  
وزواجهما غير الشرعي لقيامه على الجبر لا على الاختيار والاتفاق والرضا . لما يفقده الشرعية  
ويحيله إلى الغصب أو القهر .

### صور الغزل الجنسي السلبي ( بعد أن يموت الملك )

من الغزل الجنسي ما هو سلبي ، إذ أن غاية ما يؤثر به هو المتعة الذهنية لا المتعة الحسية  
ولا الإثارة وتنجح الفريضة ، ومثاله في مسرحية ( بعد أن يموت الملك )<sup>١</sup> فالملك وقد وضع الغزل  
على لسانه ليغازل نسوة القصر من جواريه ، إذ يستدعيهم من هيئة الدمي لتدب فيها الحركة لجأة  
، وتقدم إليه بخضوع " فيخاصر الواحدة منهن مراقباً ويتحادثان في همس " بين النجوى والخطابة  
ويغلب عليه طابع الاسعراض " فيظل عاجزاً عن الفعل .

" الملك : كالكأس المقلوبة يتدور صدرك

المرأة : مولاي .. الذن والمسه في مخلوه

يتصيب حمرا حتى تبتل أناملك الخلوه

أو يسمى مزهواً في لعمة عينك

حتى يتدى في زهرة شفيتك

الملك : يتنى جسمك في لين متكسر

ويجاوب أطراي في إيقاعات رجوه

كالخقل النائم في دفيه الصبح الشوي الأشر

المرأة : مولاي

<sup>١</sup> صلاح عبد الصبور ، بعد أن يموت الملك - مسرحية شعرية - ملهات مأساوية - ط٣ ، بيروت ، دار الشروق ، ١٩٥٣هـ -

١٩٨٣م

<sup>٢</sup> نفسه ، ص ١٤ .

أرسل أنفاسك في جلدي كالريح المرحه  
لتهز ثماري ، وتكومها فاضحة مفتحة بين يديك  
ضع تحت ليالي شمس الظهر بكثيك  
بتخلع جسمي عندك ، يتشرف هذا الوهج المرف  
وينام قريباً تحتاً بالفرحة  
كالخقل النائم إعياء في حره آصال الصيف .

الملك : فخذاك عمودان يقودان إلى النبع المكنون  
المستغرق في سباحات تأمل ذاته  
في باطن مرآته ..<sup>١</sup>

عبثاً تنفخ المرأة الماجنة في قربة ، فالملك لا يملك إلا الوصف الخارجي ، مظهر الغزل وليس جوهره ،  
وسيلة للفعل وقهيداً للممارسة ولكنه غير قادر على الفعل فهو لا يستطيع أن (يهز " ثمار المرأة )  
ولا أن ( يضع تحت لياليها شمس الظهر ) كطلبها ولا يستطيع أن يتسلل كإله الغابات السحرية حتى  
يصل إلى النبع المكنون ويتغلل قوسه في صفحة مرآة نبع تلك المرأة ( كطلبها :  
" المرأة : مولاي

فلتسلل كإله الغابات السحرية  
تقدمك القوس المزهقة الفضية  
ولتهبط بين شجيرات الورد الملطخة  
وتعزل ضيفاً في أرض الظل القمراء  
أرضاً ساكنة قوفاً ، غائمة بتثار الأنداء  
حتى تصل إلى النبع المكنون  
أنفذ قوسك في صفحة مرآته  
واشغله عن سباحات تأمل ذاته "<sup>٢</sup>

<sup>١</sup> نفس . ص ١٢ - ١٣ .

<sup>٢</sup> نفس . ص ١٣ .

فعلى الرغم من هذا الشيق الجنسي المشتعل الذي وضعه الشاعر على لسان المرأة ، فإن الرجل الملك لا يستطيع الفعل لأنه عاجز عن الفعل وليس له إلا ترديد ما وضعه الشاعر على لسانه إذ ليس له إلا ظل المغازل<sup>١</sup>

### (بعد أن يموت الملك) والتحرش الجنسي مع الأموات

لاشك أن موت حاكم أو ملك يشكل الطامة الكبرى لحاشيته وجمعية المنفعين ، وهم في قرارة أنفسهم مجتمعون لشد ما يمتنون أن ترد الروح إلى جسده ، ليبحث قبل قبره . وإذا كان ذلك شيئاً مستحيلاً على المستوى المادي المعيش ، فإنه على المستوى الفني في التعبير الدرامي يمكن الحدوث ، حيث تحل الحقيقة الفنية محل الحقيقة التاريخية والمادية وهذا ما تحقق في مسرحية صلاح عبد الصبور ( بعد أن يموت الملك ) حيث أسس المؤلف بحث الملك من موته على عادة أهل المدينة التي كان يملكها وهي تتمثل في إلباسهم الميت أزهي أثوابه ، وعددوه على فراشه الوثير - أو الفقير - أربعين يوماً كاملة يطوف فيها أصحابه وأحباؤه حوله ، وينشدونه بأرغم المبارات وأكثرها لطفاً ورقة أن يستجمع قواه الخاترة ، ويطرد من جسده عصفور الموت الأسود<sup>٢</sup> " .. .. " تقف النساء صففاً كالدمى ، ثم يتغير ليقاع الموسيقى بالتدرج من المارش الجنائزي إلى الرقص وتبدأ النساء رقصهن وغنائهن " .

النساء : نشاهد التائم النبيل

بعهدنا الغابر الجميل

أن تمجر النوم ، وأن

يعود من برج الأفلو

فنحن لذات الحياة ، نحن دفاء الرقص والدناء والتعبيل

نحن الدم الساخن في عروقها ، ونحن ريقها البليل

نحن قوارير العطور إن كشفتها أثارنا الميول

لنح الحياة

<sup>١</sup> النظر ، د. أبو الحسن سلام ، فقهات النقد المسرحي المعاصر ، المركز القومي للمسرح ، ٢٠٠١ .

<sup>٢</sup> المصدر نفسه ، ص ٦٦ .

الرقص والغناء والتقبيل " ١

" المؤرخ : فليحدثني إليه عن قرب ، قد يسمع

لتذكره كل ما متهم به من فتنها

فما كشفت بين يديه في خلوتها

الوزير : فليصعدن إليه ، واحدة إثر الأخرى

القاضي : .. يا فتيات

اصنعن كما قال وزير القصر

أنت .. الأولى

فلعل جلاليته ما زال يراوده شيء من أنسك

يتمناه الآن ويتشاه " ٢

المرأة الأولى : ( تصعد على السلم وهي ترتص ، متبوعة بنظرات القاضي ، حتى تقف أمام

الملك الميت )

هل تتذكرني يا مولاي

كنت تسميني في خلوتنا بالريح المرحمة

هل تذكر إذ كنت تلف ذوالي اللحية في كفك

ثم تقوم على ظهري ، وكأنني مهرة

وتدلي ساقك

كما عندئذ تخرج بالضحكات المرحمة

فلم مستجدي أسرع من لغة عينيك " ٣

" الوزير : ( يصعد لينظر لمحو فم الملك ، ويعود )

لم تفلح رغم مهارتها .. ها أنت

لا .. هل جارتك السمراء

فلقد مات الملك ، وفي نفسه

شيء من ناحيتك .

١ نفسه ، ص ٦٨ .

٢ هـ ، ص ٦٩ .

المرأة الثالثة : ( تصعد ، وهي ترقص متبوعة بأنظار القاضي وبديه )

هل تذكرني يا مولاي ؟

كنت تسميني لهر النار المسجور

ونقول :

لا يطفى غلة هذي المرأة إلا جتي مسجور

كنت أضحك حتى تتخلع أعضائك في عطفي

حتى تتحل كما يتحل الذهب المصهور

عندئذ كنا نضحك يا مولاي

قم مستجدي بمجرة عرقه ..

تلقي فيها اللؤلؤ الملكي

الوزير : ( ناظراً في قم الملك ) لم تتحرك شفاه

الشاعر : أنتم تدرون

لم يك مولاي يهوى المرأة إلا كهوايته للعطر

لا ينشقه لكن لا يمسه في أحناء الصدر

كان جلاله يهده أن يشهد سكينه

لكن لا يقطع بأحد القلوب سوى بعض الوقت <sup>١٠</sup>

القاضي : أفن أرقصن .. أرقصن

يعززون السلم بالرقص النتن

فلقد كان يجب فتح النور للتلون

إذ تتألق في بشرتك ، كما يتألق جلد الثعبان

أنت اهزي كالسمكة في الماء

أنت الضي كالجسر إذا التف على النهر

حسن . أنت .. الفرجي .. وكأنك تطلقين

أضواء جلالته .. انضي .. وكأنك تتصرين

أمواج الفرحة بالوصل الملكي . <sup>١١</sup>

<sup>١٠</sup> نفسه ، ص ٧٠ - ٧١ .

تحمل هذه الصورة المسرحية الملهامية المأساوية في آن تشويهاً لحاشية الملك إذ أن كل من الوزير والقاضي والمؤرخ على استعداد لحض أمة على الفسق والفجور ثمناً بخساً لعودة الماضي، بحث ما كان على أيام حياة الملك فلقد مالوا كسلطة ونفوذ مادي بموته ، لذلك فهم يحضون على الغواية ، ويعرضون الجوارى وعشيقات الملك السابقات على الفسق والتحرش الجنسي حتى مع 'الميت' . والرائع في تلك الصورة أن الملك الذي مات لا تبعثه رقصات عشيقاته ولا تحرشاتهن الجنسية به إلى الحياة الدنيا .

إن هؤلاء الختالة - حاشية الملك الذي نفق - لا نفع لهم ولا مقدرة لديهم على شيء غير ما جسده فعلهم في لوحة الحض على التحرش الجنسي حتى مع الأموات إن كانت عودته إلى الحياة ستعيد إليهم سلطانهم فهم غير قادرين على بلز نواة مستقبلية واحدة وهذا يتضح من عجزهم عن إجابة الملكة التكللى :

" الملكة : ( متجهة إلى الوزير )

هل تعطيني غصناً من أشجارك يا سيد

كي أصنع منه طقلاً ؟

الوزير : ( بهيف ، وهو يدهمها )

مولاي .. لم غادرت القصر ؟

عودي للغرف الملكية " ٧

" الملكة : ( ملقطة للمؤرخ )

هل تكذب سطرّاً من تاريخك في جسمي يا سيد

حتى أصنع من أحرفه طقلاً ؟ ٨

وكذلك يعجز المؤرخ عن إضاءة مستقبل البلد بظاهرة أو حادثة يستعيدنها من التاريخ ، لأنه لم يكتب إلا تاريخ الزيف والزيف التاريخي لا يصدر عنه شعاع يلمع فيضيء حاضر الأمة أو يرشد إلى طريق المستقبل المظلم . ولذلك يتهمها بالجنون :

" المؤرخ : وياه

<sup>١</sup> نفسه ، ص ٧١ - ٧٢

<sup>٢</sup> نفسه ، ص ٧٤ .

<sup>٣</sup> نفسه ، ص ٧٥



هل نصبح آخر فصل في تاريخ الملك الميت

أن الملكة قد جنت<sup>١</sup> .

وإذا كان القضاء وسيلة لتغطية البلاد طولاً وعرضاً بالعدالة ، فإن قاضي المملكة هو الآخر ، لأنه سائر الباطل فإنه لا يستطيع أن يلي حاجة البلاد إلى الحقّ وسيادة القانون ، حينما تطلبه الملكة بعد أن يموت الملك :

" الملكة : هل تلف عليّ لياك يا سيد

وتخلف لي أطرافاً من فورك

كي أصنع منها طفلاً ؟

القاضي : مولاتي .. عودي للفرف الملكية

لا تنتهكي حرمة مولانا في موته<sup>٢</sup> .

إن الدلالات التي تعكس الصورة السابقة تكشف عن أمل البلد في تخطيط التصدي مستقبلي بعيد إليها الخطرة والضرورة والإنتاج الوفير لتحقيق الاكتفاء الذاتي وتصدير الفائض، كما تكشف عن حاجتها إلى استرجاع تاريخ عظيم الفلت من بين أصابع النظام وبشكل استرجاعه حاجة ملحة . وتكشف عن الحاجة الماسة إلى تحقيق العدالة وعودة القانون .

غير أن هذه الآمال المشوذة ( تحقيق الوفرة وتحقيق الكفاية وتحقيق العدالة ) غير ممكنة التصديق ؛ في ظل وجود النظام القديم العفن فالجهاز التنفيذي ( وزير المملكة ) لم يتغير فالارتجال على ما كان في أيام الملك البائد . وذاكرة الأمة مزيفة وحاجة النظر في تاريخ الأمة للعبوة والتجبر والقذرة ، لأن القائمين على صياغة ذاكرة الوطن مزيفون يكتبون ما يريدونه الحاكم . والقانون غير موجود في هذا البلد ولا يوجد سوى القانون الذي يحمي مصالح الحاكم والنخبة الحاكمة . ذلك أن الجهاز التشريعي والجهاز القضائي القديم باق بقاء الأهرام ولي الهول وفر النيل ما سقطت سوى راية الملك ( رمز المملكة ) رأس النظام فحسب ، قمة الهرم أما جسم الهرم الإداري التشريعي التنفيذي فباق كما هو ولا ينقص الهرم الإداري للمملكة سوى رأسه ، رايته . لذلك لا نجد البلد أملاً في أحد وهنا يبرز لها الشاعر ، صانع أحلام المستقبل بالكلمات الموسقة والصور المتعيلة ، وتلك لا تصنع المستقبل ولا الحاضر ، وإنما تمشر بما ليس إلا :

<sup>١</sup> نفسه ، ص ٧٥ .

<sup>٢</sup> نفسه ، ص ٧٥ - ٧٦ .

للتعريف عينك .. يا مولائي

أنا مثلك لا يرضيني هذا المشهد

لكني لا أملك إلا أشعاري .. كلمائي

كلمائي يا مولائي - لا تصنع طفلاً \* ١

وهكذا ماتت المملكة بموت الملك ولا أمل في حياتها المستقبلية في ظل الحرم الإداري الملكي القديم

وذهبت أمنية الملكة ( البلد ) فيما تأمل من مستقبل وليد :

" الملكة : سأنال الطفل ..

سأنال الطفل ..

سأنال الطفل .. " ٢

هل ستال مستقبلاً وليداً حقاً عجز رأس النظام القديم عن منحه إياها ، وهل إذا نالت ذلك

المستقبل الوليد ( النظام الجديد للحكم ) سينأى به صانعه الحاكم . (الشاعر ) - الذي أربطت به

لباس فيها الطفل الحلم - عما كان يتعوه له رأس النظام السابق من تشقة ؟!

" .. سأعلمه أن ينتظر مهتماً في عيني من يمثل قدامه

ويطيل التحديق إلى أن تتخاذل أعضاء الخصم

فيهوي كي يلثم قدميه

يسأله صليحاً عن ذنب لم يلمعه " ٣

ذلك لاعتقاد الملك المتيور أن " كل الناس خصوم للجالس في القبة " ٤

ولنا بعد هذا الاستعراض لصور الإباحة في مسرح صلاح عبد الصبور أن نتساءل .. هل انفصلت

هذه الصورة الإباحية عن الحدث الدرامي ؟ وهل شكلت خارج إطار النسق الدرامي دعوة للإلحاح

والفسق ؟!

وهل عتبت الصورة بتجسيد أو بتشخيص العلاقة الجنسية بين الذكر والأنثى ، أم أنها ارتقت

فحلقت في سموات الرمز ؟!

\* ص ٧٦

\* ص ٦١

\* ص ٤٨

ففي مشهد المحاكمة في العالم الآخر والذي سيقدر هل الملك الميت هو الذي يستحق الملكة أم  
الشاعر الحي الذي يستحقها :

" الملك :

استحوذت عليها بالسيف البتار  
وحرصت عليها حرص البحر على اللؤلؤة  
إذ تحزنه في باطن نفسه

لم ترها عين منذ وضعت عليها كفائي الحائبان  
كنت أعاف عليها أن يزجج هدأة نفسيها ..

ما قد تبصره من عبث الأزمان

حوطت عليها بالنظير الداكن

حتى لا يذبل وهج الشمس المحرق

ما تحمله من زهر متأنق "

" الملك :

هي ملكي

فأنا استحوذت عليها بالسيف

لم تك ملكاً له

الشاعر :

هل كانت في أسره

ما يصبح ملكاً لك

هو ما تعطيه من نفسك ، لا ما تسلبه ولا يأبل

هو ذهب يتشكل بين يديك

لا ذهب تكوره خلف جدار

هو نبع تكشف عنه حتى يعسم ماؤه

لا نبع تطمره بالأحجار "

إن الصراع هنا قائم بين الكلمة والسيف ، بين الفعل بالقوة الجبرية الباطشة والفعل بالحلم والتخيل ، وهو صراع غير متكافئ للسيطرة على حكم الوطن ( المرأة / الملكة ) لا سيطرة ذكر على أنثى .  
لذلك يتصدر السيف على الكلمة ويقوز الملك الباطش بالوطن ويخسر الشاعر في حياة الملك وبعد  
رحيله ، لأن الهرم الإداري الذي شكل هو قمته ما يزال قائماً ، وهو الذي يقضي بعد موت الملك

<sup>1</sup> نفسه ، ص ١٢٩ - ١٣٩ .

كما كان يفعل متفعلاً خلف الملك في حياته ( فالوزير والقاضي والمؤرخ : السلطة التنفيذية والسلطة القضائية والسلطة التشريعية - باعتبار التشريع قائماً على الأعراف والسوابق التاريخية والتوقيفية كل تلك السلطات هي التي تشكل هيئة المحكمة التي قضت في مسألة أحقية الملك وهو مست في السيطرة والاستحواذ على (الملكة / الوطن ) الاستحواذ عليها مئة في هذه المرة :

" الوزير : والآن ..

هاكم ما قر عليه قرار قضاء الأقدار  
قررنا أن يتقاسم هذان الرجلان  
( عفواً مع حفظ الألقاب )  
هذه المرأة  
هذا الرجل فلنكحها بالسيف  
فله الرأس ، وما تحت الرأس إلى قرب الخصر  
هذا الرجل استودعها طفلاً  
فله ما تحت الخصر إلى الخصر قدميها  
انتهت الجلسة

يا جلاد .. نفذ ما قضت المحكمة به الآن  
( صارخاً ) بتس قضالك المظالم  
ما أعجب ما ضيقت من الجهد  
أين السيف ؟ " ١

" المرأة الثانية : لقد قضوا بتمزيق جسد المرأة ، وتفريقه كأنه ورقها  
لعب بين الحياة والموت .. بين الملك والشاعر " ٢

إن الإحالة السيميولوجية للعلامة تسمو بالمراقف الجنسية التي صورها النص إلى مصابف ينفي عنها الاقحام بالإثارة الجنسية لأن الملك تحول من كونه علامة دالة على رجل يتمتع بمجرد التمتع بالقول واللمس والمعاينة لأجساد فتيات جيالات صغيرات إلى حاكم يلهو ويبحث مع الفتيات والجواري عبثاً سلبياً مهملاً (الملكة / الوطن ) الذي اغتصبه بالسيف، كما تكشف المقاربات أو

١ نفسه ، ص ١٣٣ .

٢ نفسه ، ص ١٣٤ .

المعارضات الدرامية في مشهد المحكمة الأخوية \* في العالم الآخر \* - من منظور النقد الأسطوري والنماذجي - عن طبيعة البناء الدرامي لذلك المشهد بوصفه معارضاً لنموذج مسرحي قديم في مسرحية ( الضفادع ) لأريستوفانيس<sup>١</sup> حيث يهبط ديونيزوس إلى العالم السفلي ليصعد بالشارتر التراجيدي القديم يوريبديس ومعارضاً لنموذج مسرحي حديث في مسرحية بريخت ( محاكمة لوكولوس )<sup>٢</sup> حيث تعقد محاكمة للإمبراطور لوكولوس في عالم الموتى .

وليس هذا لحسب بل هناك مقارنة أو معارضة درامية أخرى ومعارضة أسطورية أيضاً .. الأولى مع مشهد القاضي أزدك في مسرحية بريخت ( دائرة الطباشير القوقازية )<sup>٣</sup> والحكم في نزاع جروشوا الخادمة السابقة في قصر الحاكم المقتول مع زوجة الحاكم على الطفل وريث العرش وأحقيتها عليه لأنها ربته لسبع سنوات فرت خلالها أمه الحقيقية بجواهرها وكثرت بها وتركت رضيعاً . أما المقابلة الأسطورية فهي مع أسطورة سليمان ملك اليهود وقضائه بشق الطفل موضوع نزاع أمه مع أخرى تدعي أمومتها له بالسيف فتأخذ كل امرأة منهما نصفه . وما رفض الشاعر هنا لفكرة تقسيم جسد الملكة ( المملكة - الوطن ) بين الملك المنصب بالسيف والشاعر الذي يلزم في رحبها المستقبل سوى نموذجاً لرفض الأم الحقيقية لتقسيم ولدها في أسطورة سليمان الملك ونموذجاً درامياً معادلاً لجروشوا وموقفها الراض لحكم القاضي أزدك في دائرة الطباشير القوقازية خوفاً على الطفل فالشاعر مع حياة الملكة ( المملكة - الوطن ) تماماً كما كانت الأم الحقيقية في أسطورة ( سليمان ملك اليهود ) مع حياة طفلها . والملك بضمته وعدم اعتراضه على تقطيع الملكة إلى نصفين معادل في موقفه مع موقف المرأة المدعية بأموتها للطفل في الأسطورة. فهو مع الموت .

ومع كل ما قلتمته من تفسير دال على أن الشخصيات في هذه المسرحية هي رموز وبما أن الرمز بوصفه علامة قد يشير إلى أكثر من دلالة فإني بعد مراجعة وتأمل جديد للرموز في هذه المسرحية أحسب رموزها تشير إشارة ثانية أكثر تحصيماً إلى مصر في عصرين أو عهدين

<sup>١</sup> أريستوفانيس ، الضفادع ، ترجمة أمين سلامة ، القاهرة

<sup>٢</sup> بريخت ، محاكمة لوكولوس ، ترجمة د. عبد الغفار مكاوي ، سلسلة من روائع المسرح العالمي ، القاهرة ، المؤسسة المصرية العامة للترجمة والتأليف والنشر .

<sup>٣</sup> بريخت ، دائرة الطباشير القوقازية ، ترجمة د. عبد الرحمن بدوي ، سلسلة من روائع المسرح العالمي العدد ( ٣٠ ) القاهرة ، المؤسسة المصرية العامة للترجمة والتأليف والنشر .

حاكمين .. الأول : هو العهد الملكي البائد - قبل ثورة يوليو ١٩٥٢م - أما الثاني: فهو يبدأ مع حركة يوليو ١٩٥٢ وهو تاريخ سقوط الملكية - فعلياً - فإذا كان الأمر على هذا النحو من التفسير أولئك الرموز بشكل أكثر تحصيلياً أو تحديداً للعلامات ( النوال ) فإن ( الملك ) في المسرحية وفي التجميع المصري قبل حركة ١٩٥٢ لم يكن فاعلاً ولا مخصباً للوطن ، لأنه فاقد للقدرة على ذلك حاكماً - لا ذكراً - لأننا نشير إليه بوصفه علامة رمزية لحكم البلاد ( الملكة على مستوى الرمز ) .

وإذا كان الشاعر هو القادر على الحلم وتخيّل المستقبل والتخييل به في أعين الناس وأسماعهم والسوهم إلى عالم متصور يحقق للمجتمع حياة من العدالة والرفعة والسمو ، فإن الثورة - أي حركة ثورية تقوم على حلم حلفت به جماعة من الثوار وهبّت لتحقيقه بعد أن فشلت من إزاحة الواقع المكبل بقيود الحكم القائم وقوانين نظامه البالي، وغير القادر على إخصاب البلاد وتوليد طاقاتها يوماً بعد يوم .

على ذلك يمكن النظر إلى الشاعر في هذا النص على أنه علامة دالة على حركة ١٩٥٢ الثورية في مصر ، فلقد حلم رجالها بمصر جديدة متحررة ، قوية ، عادلة ، ديمقراطية .

وإذا كان الملك - في النص المسرحي - قد مات ؛ فبرز الشاعر متوأمًا ومتلازمًا ومنسجمًا مع الملكة ، الأمر الذي جعلها تمكنه من نفسها لينزل في رجزها طفلاً فإن حركة ١٩٥٢ الثورية بلورت في رحم مصر ( الوطن ) طفلاً على أثر رحيل الملكية وتلازمها التوالم والمنسجم مع البلد . لما الذي حدث في المسرحية بعد ذلك وما الذي حدث في مصر على أيدي رجال يوليو

١٢ ١٩٥٢

• على مستوى النص المسرحي : ظل الحرم الإداري الذي كان الملك قمته ظل على ما كان عليه أيام الملك الراحل : ( الوزير : السلطة التنفيذية - القاضي : السلطة القضائية - المورخ : السلطة التشريعية بحكم حفاظها على الأعراف والمواثيق وجماع تاريخ الأمة وذاكرتها التي تستمد منها أصول الحكم والقضاء والشرع والمعتقدات )

• على مستوى الواقع الاجتماعي المصري : ظل الحرم الإداري الذي كان قبل حركة ١٩٥٢ الثورية - كما هو - ( السلطة التنفيذية تغيرت شكلاً فحل الضباط وأهل الثقة محل المباشوات أهل الخبرة خدمة النظام الملكي ، وظلت فكرة الحكم وأساليب التنفيذ السلطوية

كما كانت عليه السلطة القضائية : ظلت على ما كانت عليه في أساليب القضاء ونظمه ولم تستجد سوى اشكمتا الدستورية العليا - تقريباً - .

السلطة التشريعية : تغيرت بعض التشريعات لصالح الطبقات الشعبية حسب الصور والحلم - مثل التأمينات ومصادرة الأراضي أو ما عرف بتصفية الإقطاع وتوزيع الأراضي المصادرة على صغار الفلاحين ، وقوانين المشاركات في مجالس إدارة الشركات والتمثيل النيابي - غير أنها كانت إجراءات شكلية أخيه ما تكون بتفسير الحلم لا بتحقيقه على مستوى الواقع المعيش ومن هنا ظهر الانقسام واضحاً منذ البداية الانقسام ما بين الحلم والواقع المادي المعيش ، تماماً كما حدث في مسرحية ( بعد أن يموت الملك ) حيث قسمت الملكة ( الوطن ) نصفين ، النصف الأعلى من الرأس حتى فوق الحصر للملك الميت ( الفكر : فكر ملكي باند ) النصف الأسفل من تحت الحصر حتى أخمص القدمين للشاعر الخالم ( ثوار ١٩٥٢ ) ليعصبوا البلاد بالحلم الوليد .

إن صلاح عبد الصبور يقف في هذه المسرحية موقفاً تشخيصياً نقدياً للمجتمع المصري ، خلال البلاد - الوطن - بين يدي من ملكها بسيف الورثة ويدي من تصور أنه ملكها بالحلم بمستقبل عادل وناصح وعخص لأملها الجديد الوليد ، على أن الواقع الفعلي للمادي يثبت في النص وفي الواقع المصري المعيش أن يد الملكية الفردية المتسلطة رغم موت وريثها بالسيف قد قبضت وبقوة على الجهاز المفكر للوطن فظل الفكر نائماً منها ( تشريعاً ) والتفديد بموزقها وتحت سيطرتها فعلياً ، والحدود المنظمة والمقيدة للفعل والحماية لتنظيم التفكير في خدمتها ( الوزير - القاضي - المؤرخ ) في هذه المسرحية ، وهذا ما تؤكد إجابة الشاعر عن سؤال طرحته الملكة :

" الملكة : هل تدفق باب الماضي

الشاعر : عفواً مولائي

هذا رجل يسقط من نافذة الماضي

الملكة : من هذا ؟

الشاعر : الحياط " ١

والحياط هو حائك ثياب الملك ، يصمم ما يستر عورات النظام ويخفي عيوبه ، ويظهره في أبهى مظاهره . وهو يطلب الانضمام إلى دولة الحلم الثوري ( الشاعر / الملكة ) بعد أن مات الملك

١ صلاح عبد الصبور ، بعد أن يموت الملك ، طبعه ، ص ٩٤ .

، وهو مؤهل لذلك بعد أن فقد القدرة على الكلام لأن الملك الراحل قطع لسانه . إذن من كان يستر عورات الملكية هو نفسه الملحق للمؤهل بستر عورات العهد الجديد عهد الحلم الثورة .  
فإذا كان هذا هو ما صوره عبد الصبور في مسرحيته فإن الواقع السياسي لنظام الحكم في مصر بسلطاته التنفيذية والقضائية والتشريعية هو نفسه الواقع الذي تعكسه مسرحية ( بعد أن يموت الملك ) .

وذلك ما نحيل إليه نظم العلامات في وقتنا التفسيرية السيميولوجية العامة - وما نحيل إليه نظم العلامات نفسها في وقتنا التفسيرية السيميولوجية الأكثر خصوصية وتحديداً . ومعنى هذا أن المشاهد الجنسية في المسرحية ، هي جزء لا يتجزأ من نسج الحدث الدرامي لأنها حملت محمل الرمز وشحنت بفكرة الحكم وتقلبته في الظاهر مع ثبات معطياته في النهاية .

## جماليات الصورة الإباحية في المسرح في "الرقصة الأخيرة لسالومي"

لا شك أن الإباحة في المسرح مهما بلغ مداها فهي أقل من صورتها في الرواية وفي فن الرسم أو فن النحت وفن السينما ذلك أن لغة الحوار في المسرح تشكل عموده الفقري الذي يكشف الأحداث و الشخصية خلال العلاقات والدوافع والمشاعر والإرادات في صور تتابع تتابعاً واسعاً أو تتجاوز تجاوزاً ألقياً في البناء الدرامي أو الدرامي الملحمي أو العبيثي أو السريالي ، فإذا ظهرت في نص مسرحي فإن مظاهر الإباحة تظهر غالباً عن طريق الحوار سواء التسمت الصبريات الحوارية بالإباحة الرومنسية لم التسمت بالإباحة البذيئة . غير أن الصبريات الحركية إذا تضمنت الإرشادات النصية صوراً إباحية ( جنسية ) أو ضد معتقد ما من خلال الإشارات والإيماءات فإن ذلك يقع عبء تجسيده بشكل قد يحدث إثارة ما وقد لا يحدثها - على المخرج - وقد تكون تلك الإثارة جزءاً لا يتجزأ من نسج الصورة المسرحية في إطار الحدث الدرامي . (وذلك لا غبار عليه ) وقد تكون ناشئة عنه وذلك غير مقبول ، لأنه يكون قد قصد الإثارة من أجل الإثارة ، دون ضرورة درامية: يجتهد التعبير المسرحي النابع من صميم الحدث المسرحي نفسه .



مثال من حوار في مسرحية ( رقصة سالومي الأخيرة )<sup>١</sup>

- " العبد : من هي أناهيد ؟ ومن هو راعين ؟
- ميراي : أناهيد زميلتنا الثالثة وصيفة الملكة سالومي وهي تحب راعين مساعد رئيس الحرس وتذهب كل ليلة للقاءه في مكان ما لن أقول لك عليه .
- ناردين : كانت أناهيد في حزن شديد حين عادت من موعدها
- ميراي : لم تعد أناهيد إلا مع الصباح يا حبيبتي ناردين فلاهدها وجدت من راعين ما أدخل السرور إلى نفسها حتى مكنت معه الليل بطوله .
- العبد : وهل تجدين أنت من يدخل السرور إلى نفسك ؟
- ميراي : ولم لا ؟ هل تجدني عرجاء أم خرماء ؟ حبيبي شاب أسمر طويل ليس في قوته سوى هرقل ، ليس في جماله إلا أدوليس الذي عشقته ألفروديت إلهة الجمال عند الإغريق (موجهة حديثها لناردين ) وعيانه من أختها إلهة العالم السفلي .
- ناردين : عينيه كبا تشالين وليس في حاجة له ولا لغيره .
- العبد : وكيف يدخل السرور إلى نفسك ذلك الحبيب الحفي ؟
- ميراي : وما شأنك أنت أيها العبد القذولي ؟
- العبد : إنني أحاول أن استزيد علماً بأمر بلادكم
- ميراي : وهل بلادنا هي العجب العجيب ؟ إنه يدخل السرور إلى نفسي تماماً كما أدخل أبوك السرور إلى نفس أمك يوم حملت بك ، فاستوت وإلاً ألصحت لك عن المزيد من أمور بلادنا مما يجعلك تحمر خجلاً ( لناردين ) ماذا حدث لأناهيد ليلة أمس يا ناردين ؟
- ناردين : عادت من موعدنا شاحبة كتلوج الشمال ، وكان جسدها راعناً كجسد الطفل المريض .
- ميراي : يا إلهي ؟ هل أصابها مكروه ؟
- ناردين : قالت إن راعين لم يمسه طوال الليل .
- العبد : لاهد أن ذلك يحتر مكروهاً عندكم . "

<sup>١</sup> محمد سلامي ، رقصة سالومي الأخيرة ، كتاب القوي (٣) تحرير محمود نسيم ، القاهرة ، المسرح القومي ، ٢٠٠٠ ص ١٨

هذا حديث عن علاقات جنسية قائمة بين اثنين ، ولكنه حديث غير بلدي، وغير رومسي، هو مجرد تعبير عن واقع العلاقات في قصر سالومي ، والإقرار بها ، لذلك نحا أسلوب الحوار منحي انساؤل الإنشائي والإقرار الجوابي في خطاب جوازي القصر .

حاولت أن تستيره لكنه كمن فقد رجولته \*

" لكن هل معقول أنه لم يمسه قط ؟ إن هذا الحديث لا يدخل رأسي أنا "

" ميراي : ألم يربت حق على كنفها ؟

العبد : أهذا ما يفعله معك حبيبك الخفي ؟ يربت على كنفك ؟

ميراي : حبيبتي أنا يا حبيبي في كل مرة ألقاه يمتصرتني بين ذراعيه كأنني فاكهته المفضلة

حتى يقطر مني سلاقي ثم يملأني ويجري بي في الحقول وهو يحطرنني بالقبلات حتى

نستقر في مكاننا المختار و ..

العبد : وماذا ؟ \*

وليس في تلك الاعترافات عن الممارسات الجنسية للجارية ما يبرح أو ينير غرائز المتلقي بالقراءة ، ولكن تجسيد هذا المشهد يمكن عن طريق نملة موهوبة ، متدفقة المشاعر أن ينير المتفرج ، الإشارة لا تحض على الرذيلة ولكنها تصور صدق ما تشعر به الشخصية عمولة على صوت مشاعر النملة البارعة ، الأمر الذي انعكس على وجدان المتفرج الذي كانت له تجربة كتجربتها ، وليس في ذلك شيء من الرذيلة أو الخفض عليها ولكنه شيء من محاولة تجديد تفعيل المشاعر والأحاسيس الصاعدة مما يفصل عاطفة الرجل أو المرأة تفعيلاً غرائزياً يعيد إلى العلاقة المشروعة التي توقفت نشاطاتها الجنسية عن العمل . إنما هنا أخيه بعلاج نفسي لحالات التعثر في الممارسة الجنسية المشروعة القائمة على حب حقيقي متبادل بين الرجل والمرأة .

ولا شك أن التجسيد الإخراجي لهذا الموقف الغرامي عن طريق استرجاع صورته استرجاعاً مسرحياً مصاحباً لاعتراف الجارية سوف يؤدي إلى تنشيط فاعليات المتفرج الجنسية ( ذكراً كان أم أنثى ) ليقض حالة التبلد الجسدي والجنسي ، تلك التي خذت لتراكم المشكلات والقضايا

<sup>٩</sup> المصدر نفسه ، ص ٢٠

<sup>١٠</sup> نفسه ، ص ٢٠ - ٢١ .

والإعمال العقلي المتزاحم ، الذي يصبب الجسم بالبلادة وينفي عن النشاط الإنساني كل ما يتصل بالجسم وحاجاته الغريزية وربما يقتلها تحت هيل الأفكار المتلاحقة .  
ولكن إذا وجدنا سالومي ومن في قصرها من الجوارح يهتمون بأجسامهم لحسب فإن في ذلك تعطيل للنشاط العقلي :

" ميراي : ليس هذا هو حال ملكتنا على أي حال . إن  
سالومي لا تستحم إلا بلبن الماعز المدم بعد أن يتم ثلثته قليلاً ونقوم بتدليك  
جسدها الفارق في اللبن لمدة ساعة على الأقل ، ثم تخرج من حمام اللبن لندلكها  
بصل النحل ونطعمها بفداء الملكات ، ثم تفصل في النهاية بالمطور القادمة من  
بلاد الشرق البعيد . " <sup>١</sup>

وهنا يتساءل العبد سؤالاً مأكراً ، أقرب إلى الأسئلة التي يطرحها دعاة التحريم في كل عصر  
ومكان وكان المرأة لا تهتم بجسدها إلا إذا كان لها زوج !!

"العبد : أهي متزوجة سالومي ؟  
ميراي : بل هي وحيدة كالقمر في السماء .  
العبد : ولماذا لم تتزوج ؟  
ميراي : كيف تتزوج وقد ( قمس له ) وقد قتلت الرجل الوحيد الذي أحبه .  
العبد : وإذا كانت قد أحبه فلماذا قتله ؟ " <sup>٢</sup>

إن سلماوي هنا يوازن بين الحديث عن جسد المرأة والحديث عن مشاعرها . فيتخذ من  
السرود الوصفية أسلوباً لوصف اهتمام سالومي بجسدها ويتخذ من الأسلوب القائم على التساؤل  
الاستنكاري المنطقي أسلوباً ينتظر إجابة تكشف عن مشاعرها الحقيقية وعن التناقض الواضح بين  
مشاعرها وسلوكها في سبيل إيضاح دوافعها الحقيقية لل فعل الذي فعلته أو حضت غيرها على فعله  
في مقابل أن يتحقق له ما يريده .

ولا شك أن هذه الموازنة بين حديث الجسد والجنس وحديث المنطق والعقل يحول دون  
القول بأن حديث الجسد كان مثيراً للغريزة الجنسية . حتى ولو تم تجسيد مشهد سالومي في حمام  
اللبن والعسل ، فإن تجسيده المسترجع مرتباً في العرض لن يحيل المشهد إلى مشهد إثارة جنسية لأنه

<sup>١</sup> نفسه ، ص ٢٩ .

<sup>٢</sup> نفسه ، ص ٢٢ .

أولاً يدخل في نسج الحدث الدرامي من ناحية ومن ناحية ثانية ذلك التوازن الذي هندسه سلماي في البناء الدرامي بين حديث الأجساد وحديث الانتقاد : (انتقاد الجسد المستكر لفكرة قتل العشيقه لمن يحب ، وانتقاد الجارية للوصف الذي يتلفظ به العبد ) :

" العبد : في هذا الوقت من السنة يكون قد مضى عندما موسم النسمه التي تداعب شعور

الفتيات العذاري وحل موسم الريح التي ترفع ذيول أردية النساء في الهواء .

ميراي : يا لك من عبد حبيث . لو سمعت حبيبي تنفوه أمامي بمثل هذا الكلام لقتلك

على الفور " ١

معنى ذلك أنها تقصر نفسها على رجل واحد لا تحب سواه وتنجل إذا سمعت من غيره غزلاً أو

اشتعت بذاده في كلام أحد غير حبيبها .

وليس في ذلك شيء من الرذيلة أو التهنك ولكنه دليل على صدق شعورها ونشدائها الحنان من

رجل واحد هو حبيبها .

إن سالومي التي قتلت يوحنا المعمدان بإشارة من إصبعها إغناء لقضية فضحه لأنها التي

عالت الشرع بزواجها من الملك هيرود شقيق زوجها يذوب جسدها خوفاً وهامي يحاول عبثاً أن

يسلي حبيبها نداء جسدها : إن تلبية نداء العقل يتعارض مع تلبية نداء الجسد . فنداء العقل يبطل

نداء الجسد إذا لم يسمع نداء العقل قبل تلبية نداء الجسد وقد لبث سالومي قضية كانت

تساقطها وأحسنت نداء الجسد لأن من رغبته فيه محاوراً بجسده جسدها لم يكن يمتلك سوى نداء

الفكرة - نداء الشريعة - لم يكن يسمع صواها !! سوى الفكرة التي قلته !!

" .... عد إلى شهرا واحداً فقط . عد إلي أسرعاً ، عد إلي يومين أو ليلة واحدة ،

هذه إلى مباحة ليس إلا ثم اتركني ثانية . قد عطرت فراشي بمسك عود وعبر .

بالدياج فربت سريري بكتان مصر هلم تعال . إني عطشى إليك . تعالي نرتوي

الآن . فإلى ليلة قد أكتمل القمر . أين أنت؟ فنشت عنك في كل مكان فلم أجذك

"

.... عطشتك لك نفسي ، اشتاق إليك جسدي . تميت من صراخي كل ليلة

ويس حلقني . أنت روعي من التظارك يا حبيبي " ٢

١ نفسه ، ص ٢٢ .

٢ نفسه ، ص

لقد ركع جسد الملكة التي كان صوت سلطانها يهز القاعة منذ برهة فأرعب انوزراء  
والخاضية ، أركمها جسدها الذي أحمله سلطانها أركمها أرضاً ، طلباً لاستجداء جسد الحبيب الذي  
قتله سلطان قضية خاسرة تخص بأمها التي أغضبتها اقمام يوحنا المعمدان لها في صراخه في البرية بالزنا  
فكتمت هي صوت جسدها المنبؤذ من عقل يوحنا المدلوع بالعقيدة على الرغم من جمالها الصارخ  
وانوارها الطاغية وصنوف الإثارة في رقصها . وأطلقت صيحة محاربة حبيبها .. إغراس صوت فكره  
ومعتقده وما كانت تلدي ألفا قد أخرست جسده فحسب !!

وهاهي الآن تصرخ في البرية بكل ذرة في جسدها بكل خلجة على ذلك الحبيب دون محب !!  
" سالومي : وهل يستطيع المسك أن يبعد إلي حبيبي ؟ لقد اختطفه مني الموت وجعلني  
الأقدار أداته .

ميراي : قد كانت لك قضية يا مولائي  
سالومي : ( صالحة في عصبية ) فلنذهب كل القضايا إلى المحجيم ..

أريد حبيبي <sup>١</sup> .

أليس في تمسكها برجلها المقتول الذي عشقته ضرباً من الوفاء ؟ أليس في موقفها ذاك ضرباً  
من المستحيل الذي يشبه المستحيل الذي يطلبه ( كاليجولا ) ألبير كامو والمستحيل الذي يطلبه (  
سامي ألفريد فرج ؟ الأول يطلب القمر والثاني يطلب كليب حياً وهي تطلب المعمدان جسداً حياً  
!! وكل واحد من هؤلاء شديد الإخلاص في مطلبه شديد الجدية في مسعى الوصول إلى نيل ذلك  
المطلب المستحيل .. وكل واحد منهم مصاب بلوثة عقلية لعدم توازن حلمه مع الواقع المادي من  
هنا تكون النتيجة الحتمية أمام أي منهم هي ترك عالمنا المادي والرحيل إلى العدم ليحقق بطلبه  
المستحيل اللحاق به في عالمنا المادي :

" سالومي : ... آه لقد ما أتوق للحاق بحبيبي ! لكني لا ولن أنصاع لوجهات قنر أروع  
تلدني لقتل حبيبي ثم يريدي الآن أن أقتل نفسي مزبناً في الطريق برعد اللقاء <sup>٢</sup> "

<sup>١</sup> نفسه ، ص ٣١ .

<sup>٢</sup> نفسه ، ص ٣٣ .

## مشاهد اغتصاب الوطن والمواطنة

### في مسرح سعد الله ونوس

ليس هناك أقيح ولا أظفح من جرائم الاغتصاب ، سواء كان اغتصاباً جنسياً للمواطن أو اغتصاباً مادياً للوطن والمواطنة . وفي مسرحية اغتصاب<sup>١</sup> التي كتبها سعد الله ونوس في معارضة درامية تراجيدية لمسرحية ( القصة المزدوجة للدكتور بالي )<sup>٢</sup> صور سعد الله ونوس بشاعة اغتصاب العدو الصهيوني لفلسطين وبشاعة اغتصابهم لنساء فلسطين أمام الأزواج المعتقلين والمصلدين في الأغلال واغتصاب الرجال أمام زوجاتهم وتصوير عملية إحصاء الرجال وتزيين أجساد النساء في محاولة النزاع الاعترافات تجسيدا لفكرة العنف الكامن في جوهر الدولة وأساس وجودها :

اسماعيل : ليس لدي ما أخبركم به

ماتير : لنبدأ العرس

( دافيد وموضى يهران اسماعيل ، وجدعون يمسك عصية دلال ، ويدلها . الجميع يتجهون إلى الغرفة الداخلية )

جدعون : تعالي يا وافرة الخيرات ( تصق عليه ) آه .. هكذا أريدك ،

خرسه أريد

عروسي يا وفاق ، إني انصب كجبل جلعاد .

اسماعيل : كلاب .. كلاب

( يتبرجد الكلمة بإيقاعات مختلفة حتى تتحول إلى ما يشبه الحشرة ، ينفذون في الغرفة

الداخلية )

ماتير : ستري كيف تحل عقده لسائه ! لا يهز المرء إلا ما يمس رجولة وهؤلاء

الهائم يودعون كل كبيراتهم في فروج نسائهم .

اسحق : وإذا لم يتكلم

ماتير : لابد أن يتكلم ، هذه الوسيلة أكثر فاعلية من التيار الكهربائي

<sup>١</sup> سعد الله ونوس ، اغتصاب ، ( أدب وفقد ) ع ٥٥ - القاهرة ، مارس ١٩٩٠م - عن حزب النجم الوحدي .

<sup>٢</sup> بيرو بايخو ، القصة المزدوجة للدكتور بالي ، ترجمة د. صلاح فضل ، سلسلة من المسرح العالمي ، الكويت ، أبريل ، ١٩٧٤م .

هل تحتشق عصاك ، وتبدأ الاحتفال

اسحق : دع جدعون يبدأ .

مائير : وددت لو أنك الهادي ، لا يهم متدير الحفلة معي ! ( يلفه بلواحه ،

ومعضيان نحو الغرفة ) لا أدري إذا كان بوسعك أن تفهم ذلك يا بني

هذه الحفلات تنير في نشوة تكاد تكون دينية ، نعم دينية . " ١

" الدكتور : هل شاركت في الاختصاب ؟

اسحق : لا

الدكتور : لماذا ؟

اسحق : هؤلاء العربيات من يضمن ، غفت أن تنقل لي عدوى ما .

الدكتور : ماذا فعلت إذن ؟

اسحق : ( متردداً ) كان يجب أن تكسر شخصيته تماماً ، وضعت قدمي بين فخذه

، ورحت أضغط وفق طريقة تعلمناها من بابا .

وكان جدعون شديد الفياج .

الدكتور : وأنت هل قميت ؟

اسحق : في البداية ، حين رالبت جدعون وهو يروحها ، ولكنني فترت لفجأة

كانوا يوالون عليها ، وكان ثمة صراخ وشكائم وموسيقا صاعبة ، إننا

نستخدم للموسيقا في مثل هذه الحالات .

وفجأة بدأ صديقي يضيق .. لا .. لا .. أرى لائلة من مرد هذه

التفاصيل .

الدكتور : ( يهزم ) تابع .

اسحق : إنما توأله يا دكتور

اسحق : فجأة بدأ يضيق صديقي .. ثم تحول الضيق إلى غضب أعمر فتناولت شفرة

والترتبت منها ، أنت تعرف أن العربيات يجلقن شعر العانة ،.... كان لرجها

ألمس ومططناً بمسائل الآخرين وأحسست أنني محموم ، ..... انحيت عليها

<sup>١</sup> محمد الله ونوس ، نفسه ، ص ٥٤ .

وبدأت اشق أنلاماً صغيرة في لحمها ، شطبت عانتها وتديها ، ثم أوقفني مائت .

كان العرق يتصبب مني . وكان كلامها قد فقد وعيه .<sup>١</sup>

ترى إلى أي مدى يمكن أن تقشعر أبدان من استمع إلى هذه الممارسة السادية الوحشية ، التي لا تتم بدافع الرغبة في الجنس ، بل بدافع امتحان كرامة الإنسان لكونه يناضل من أجل حصول بلاده على حريتها من أجل أن يكون له وطن ، بيت آمن أسرة ، حاضر ، مستقبل ، وإلى أي مدى تمتهن رجولة الرجل أمام زوجته وشرف المرأة أمام زوجها ، فما الهال إذا تجسدت صورة هذه الممارسات على المسرح ، هل ستثير غريزة من يشاهدها ؟

إن هذه الأعصاب الباردة لمركبي جرائم إحصاء الآخر وانتهاك عرضه وعرض زوجته دون أدنى شعور بالذنب لا تثير أدنى شعور بالتهيج - مجرد التفكير في المواجه الجنسي - لدى مشاهدتها إذا تجسدت أمامه على خشبة المسرح ، بل ستثير حنقه وكرامته للدولة إسرائيل التي انتهكت الوطن والمواطن ، وليس أَلْوَاطِنُ الفلسطيني فحسب بل انتهكت مواطنة المواطن الإسرائيلي نفسه ، لقد أثار ما حكاه ذلك الإرهائي الرعيليد الصهيوني ( اسحق ) غضب طبيه النفسي (اليهودي - الإسرائيلي) :

الدكتور : هل أنت نادم على ما فعلت ؟

اسحق : نادم ! ولم الندم ؟ كان ذلك جزءاً من واجبي

الدكتور : ولم تنفزز مما فعله زملائك ؟

اسحق : طبعاً لا .. بل كنت أؤم نفسي لأنني لا أملك عيشة وعفوية جدعون ، عفت

أن يظن بها أي أقل صلاية مما يأمل<sup>٢</sup>

إن هؤلاء الصهاينة والعسكريين أمثال مائير الذي يشاكله في الواقع الإسرائيلي (شارون) لا ضمير لهم ولا إحساس لديهم بالذنب ، ومن ثم فليس في قاموس معرفتهم شيء يعرف باهرمات لذلك تجهد عيشة جدعون وصلاته وعفويته أو بوهيمته الجنسية طريقها إلى فراش زوجة اسحق نفسه ، حيث يفقد اسحق تلك العيشة والصلاية الجنسية التي تحتاجها زوجته (راحيل) :

<sup>١</sup> نفسه ، ص ٥٤ - ٥٥ .

<sup>٢</sup> نفسه ، ص ٥٥ .



إضاءة على غرفة في بيت جدعون ، يظهر جدعون نصف عار ، وراحيل تتمرغ على الأرض مشعطة الميتة وممزقة الملابس .. يظهر عري جسدها في أكثر من موضع :

- راحيل : يا إلهي ، إلى أي حضيض قوي ، كيف أمكن أن تفعل ذلك ؟  
جدعون : آسف من أجل الثياب ، يمكن أن نرتب الأمر  
راحيل : مافلل .. أهذا ما تأسف من أجله وماذا عني أنا ؟  
جدعون : إذا لم تكفي يمكن أن نكررها  
راحيل : كيف تستطيع أن تكون منمطاً وحقيقاً إلى هذا الحد !  
جدعون : إذا واصلت شتائمك فلن أستطيع ضبط نفسي ، إنك شهية حين تلفظين (بذاعبها) وشهوة حين تقاومين .  
راحيل : لا تلمسني يا إلهي كيف مؤلّت لك نفسك ؟  
جدعون : أرجوك لا تلعب معي لعبة البراءة، كنت تعرفين جيداً ما أريده منك .  
راحيل : وبطل كنت أعرف أنك ستأله هذه الطريقة .  
جدعون : هذه الطريقة أو تلك ، ما الفرق ؟ أعترف أنني أفضّل الخشونة في الحب .

- راحيل : عشوة ! ولكنك اعتديت عليّ  
جدعون : لست من هؤلاء الرجال الذين يلويون كفواً الزبدة ، لديك في البيت قالب زبدة وهذا يكفي .  
راحيل : لا يهمني ما أنت بين الرجال ، ولا أدري إن كنت تحسب منهم ، لقد هتكنتي .  
جدعون : لا تنسي أنك جئت بمحض اختيارك  
راحيل : جئت لأنك وعدتني بالصدقة ، ولأنني بحاجة إلى معونة صديق "

- " راحيل : كيف وروطني الأكاذيب وإلى أي حضيض هويت  
جدعون : اسمعي يا حبوبة ، لم تتورطي ، ولم تتخدعي .. كنت تعرفين بوضوح إلى أين أنت قادمة ، ربما لم يمتحك الأسلوب .. ولكن بالنسبة لي هذا هو الحب ، إنه صنف وسيطرة .

راحيل : لماذا لا تقولها ؟ إنه الاغتصاب .

جدعون : حين كنا صغاراً علمونا أن لحذر الشفقة والرقة وأن نتزع ما نريده انتزاعاً . نعم  
الاغتصاب لكلما ازدادت ضراوة ازداد تقديراً بياني<sup>١</sup>

ويطول حديثهما المزاوغ عن الجنس وعن حفلات الاغتصاب التي يقومونها في مركز  
الاستخبارات للفلسطينيات والفلسطينيين ويتطرق الحديث إلى ذكر زوجها اسحق .

راحيل : ويشارك اسحق في هذا كله ؟

جدعون : طبعاً . ولكن فيه رعاوة لا تحفظها العين منذ فترة أننا بزوجات أحد المعتقلين .  
واقمنا حفلة صاعبة . لكن اسحق حاول أن يتفوق في القسوة امسك شفرة  
وراح يشطب عاتقها ولديها .. ثم قطع حلقة فمها الأيسر .

( يقرب منها ، ومع الكلام يتنامى هجاءه ) كرزة حراء دامية حملها بين إصبعيه  
، ثم رمها بنفور وهلع ، كان وجهه محققاً وعيناه ترققان في وميض بالأس ،  
الموسيقا صاعبة والدلم يسيل مع الخناعات الجسد ، وحلقة فمها كرزة حراء  
ملقاة على الأرض .

راحيل : لا تلمسني

جدعون : شهى رعبك ، شهى غضبك ، شهية شراستك

راحيل : لا تلمسني ، ابتعد عني ، إنكم وحوش ، يا إلهي إلى أي حضيض هويت ..

( يسيطر عليها ، ويبدأ عملية اغتصاب جديدة ، تلاشي الإضاءة )<sup>٢</sup>

هكذا مشهد جنسي تام ، ولكن لأنه اغتصاب عرض وطن وعرض موطنه ، فإن لذة تلقيه  
تذهب بها وشعية تصويره أو تجسده . وهو جزء لا يتجزأ من نسج الحدث الدرامي . ومعنى  
ذلك أن الحكم عليه منفصلاً عن الحدث شيء بعيد عن أصول تقدير الصورة . وهي صورة في  
محورها تكشف عن مدى توحش العدو الصهيوني وبشاعة المسلك الصهيوني على مستوى التعامل  
مع الفلسطينيين وعلى مستوى التعامل مع الصهاينة مع بعضهم البعض في المجتمع الإسرائيلي  
الصهيوني .

<sup>١</sup> نفسه ، ص ٦١ ، ٦٢ .

<sup>٢</sup> نفسه ، ص ٦٢ .

## جماليات لعبة الخيانة الزوجية

### في مسرح "هارولد بنتر"

يظل القارئ لمسرحية "المضيق" هارولد بنتر متدهشاً لسلوك ذلك الزوج الذي يترك بيته قبل حضور عشيق زوجته ولا يعرد إلا بعد انصراله كعرج من ترك الحبل على الغارب للزوجة طالما أن الخيانة تسعدها .

( ريتشارد يدخل حجرة النوم قادماً من الحمام يساراً ، يأخذ حافظة أوراقه من الدولاب في الصالة الصغيرة يتجه نحو سارة . يقبل خدها . ينظر إليها مبتسماً لمدة ثانية . سارة تتسم له .

ريتشارد : ( بمودة ) هل سيأتي عشيقك اليوم

سارة : هم

ريتشارد : متى ؟

سارة : في الثالثة

ريتشارد : مستعرجان .. أم سعيقان بالملل ؟

سارة : أوه .. اعتقد أنا سبقي

ريتشارد : ظننت أنك تودين الذهاب إلى ذلك المعرض .

سارة : نعم كنت أرد ذلك .. لكنني اعتقد أنه من الأفضل البقاء بالملل

اليوم

ريتشارد : هم .. هم .. حسناً . إذن يجب عليّ أن أخرج ( يذهب إلى الصالة ويضع

قبعة المستديرة السوداء فوق رأسه )

أعتقدين أنه سيقضي لمدة طويلة؟

سارة : هم .. هم .. هم

ريتشارد : إذن حتى السادسة تقريباً

سارة : نعم

ريتشارد : أتحب لك قضاء وقت مع

سارة : ميم .. ميم

ريتشارد : هاي ، هاي

سارة : هاي ١٠

" ريتشارد : حضر عشيقك ؟ أليس كذلك ؟

سارة : ميم . آه نعم ١١

ومع دهشة القارئ يشتعل غضبه بل ربما قرله من أمثال ذلك الزوج الديموس ، حتى مع كون المجتمع أوروبياً إنجليزياً فلا يعقل أن يكون هناك زوجان على هذه الشاكلة غير أن القراءة التحليلية المتأنية تكشف في نهاية المسرحية عن أن عشاق الزوجة الخائنة لم يكونوا غير زوجها نفسه الذي كان يتخفى أو يتنكر في هيات مختلفة وبأسماء مختلفة وأساليب مختلفة . ولا ندري هل هي لعبة مشتركة بين الزوج والزوجة أم أنها لعبة الزوج منفرداً والزوجة لا ندري أن عشاقها لم يكونوا سوى زوجها في حالة تنكر وتفتن خلف شخصيات متعددة يلعب معها لعبة العشيق دون أن ندري .

" سارة : فكر في زوجي إنه يعطيني . تعال هنا وسأفهم لك . سأفهم به لك . إنه وقت

الهمس . أليس كذلك ؟ ( تمسك يديه : يهبط على ركبتيه ، معها ، الاثنان راكمان معاً . يقتربان . تربت على وجهه ) " ١٢

" سارة : الوقت متأخر لتناول الشاي . أليس كذلك ؟

لكفي أظن أنه يروق لي . ألسنت حبوباً ؟ لم أرك من قبل إطلاقاً بعد هروب الشمس . زوجي في مؤتمر لوقت متأخر من الليل . نعم إنك تبدو عتقلاً . لماذا ترتدي هذه البذلة الغريبة . ورباط العنق هذا ؟

أبت عادة ترتدي شيئاً آخر . أليس كذلك اخلع جاكيتك هيم ؟ أتحب أن أغير ؟ أتحب أن أغير ملابسني ؟ سأغيرها من أجلك ؟ يا حبيبي . أغيرها ؟

أيروق لك ذلك ؟ ( صمت . تقرب جداً منه )

ريتشارد : نعم ( وقفة ) غيري ( وقفة )

غيري ( وقفة ) غيري ملابسك ( وقفة )

<sup>١</sup> هارولد بيتر ، العشيق ، ترجمة د. نادية البهاري ( للشرح ) ع ٥٩ أكتوبر ١٩٩٣ م . ص ١٤٧ .

<sup>٢</sup> نفسه ، ص ١٤٨ .

<sup>٣</sup> نفسه ، ص ١٥٨ .

أيتها الغانية الممتعة .

( الاثنان ساكنان . راكمان وهي منحنية لرقه ) " ١

وتظهر جماليات هذا النص في كون الملقني لا يعرف على وجه التحديد هل الزوج هو الذي تنكر في هينات عشاق مختلفين على زوجته أم أن للزوجة عشاقاً حقيقين والزوج يعلم ولا يبالي ؟ هل هي لعبة خيانة يلعبها الزوج مع زوجته يعلمها دون أن تفصح هي عن ذلك ودون أن يفصح هو أم أنها لعبة متفق عليها بينهما . إن فعل الخيانة يعلم الزوج وتسهيله عمل قبيح ، كما أن لعبة الخيانة التي يوهم فيها كل من الزوج والزوجة شريكه عمل قبيح يراد به عمل رائع إذا كان الزوج والزوجة هما أطراف اللعبة ، فإذا لم تكن الزوجة تعلم أن عشاقها الذين يختلفون عليها في خلوة مولية يعلم زوجها وتسهيله ما هم إلا زوجها نفسه في هيئة تنكرية مختلفة لذلك قبيح منها ومن العشيق وأما فكرة تنكر الزوج في هيئة العشيق فهو رائع لأنه فعل ما فعل صيانة لشرفه وإن كانت الوسيلة أو الحيلة نفسها غير لطيفة .

إن هذه الصورة الجنسية في لعبة الخيانة الزوجية غير مثيرة للشهوة وغير محزنة عليها ولكنها صورة تعليمية لمعالجة حالة مرضية نفسية لدى زوجة لا تستطيع أن تحيا بهي الخيانة الجنسية

### الغواية في المسرح الأجنبي

كريستيانو : ( مثلاً ) من التي تستطيع أن تفهمني وتحبني من ؟

كيارا : العالم مليء بالنساء ( يعني كريستيانو رأسه مرة أخرى وهو

متضايق ، ثم فترة صمت قصيرة . كيارا تقرأ أفكاره )

إنهم يفكرون فيما أفكر فيه أنا يا كريستيانو . كلهن . لا تخف من امرأة .. إن

كل ما يمكن أن تسألك إياه . هو بعض الحب . حتى يمكن أن تشعر بالها حية ،

ومفيدة .

كريستيانو : ( رافعاً رأسه ) أنت .. أنت غير محبوبة . كيف تصبرين على ذلك ؟

كيارا : ( تضع قدميها في غفيها المتيقن ) أنا في حالة انتظار

كريستيانو : انتظار ماذا ؟

<sup>١</sup> نفسه ، ص ١٥٨ .

كيارا : مثل كل النساء في بلد كاثوليكي . انتظر معجزة  
 كريستيانو : أية معجزة ؟  
 كيارا : حيث لا يوجد الطلاق .. فالموت .  
 كريستيانو : ماذا تعنين ؟  
 كيارا : كنت أمزح .. أنا في انتظار الحب ..  
 كريستيانو : تأملين في حبه .. هو ؟  
 كيارا : لا  
 كريستيانو : من إذن ؟  
 كيارا : ( في غموض ) حب طفل . حب دفء شخص ما بالقرب منا ( تنظر إليه مباشرة ) صدقتك ..  
 كريستيانو : ( مضطرباً ) أنت تعرفين يا كيارا .. أفي ..  
 كيارا : وأخيراً ذكرت اسمي . وتلك هي الطريقة التي يبدأ بها الشخص عندما يحب الناس فاسم الشخص إنما هو شيء مطبوع في اللحن . لا يتفصل إذا دعاك أحد بالاسم ، فأنت تشعر بأنك حي .. مولود . ومرغوب ( في استمتاع )  
 " كريستيانو " .. اسمك جميل . ( وهي شبه عارية ، تتحرك في إغراء شديد تجاه القفص ، وهي تبدو جميلة وفيها هور مأكراً )<sup>1</sup>

إن هذا النوع من العناية قصدت به كيارا توظيف كريستيانو المكبوت جنسياً والغموس في قفص حديدي حقيقي باختياره كرهاً في الناس ، قصدت استخدام كريستيانو بعد أن توقفه في حبها أنه مخلصها من زوجها ( بتر ) الذي يكرهها وتكرهه ويسبها بأقذع الألفاظ ويطعنها في هزلها كلباً راعياً . وجهها ، وهي ترى المعجزة في خلاصها من ذلك الزواج الكاثوليكي فهو الموت ، وهي أقرب من الإجابة عن سؤال كريستيانو ( ماذا تعنين ؟ ) " كنت أمزح .. " قرب من الجواب لأنها تلجح إلى موت زوجها لا موتاً هي وهي حقاً تنتظر الحب كما تقول له : حب رجل آخر ( وهي تقصده تلميحاً لغوايته ) حتى تزوج في داخله بأنرة التفكير في الخلاص من أخيه زوجها حتى تصبح

<sup>1</sup> مايو فرائي ، القفص ، ترجمة د. إبراهيم حمادة ، ( مجلة المسرح ) ع الحادي عشر ، السنة الأولى مايو ١٩٨٢ م ، ص ١٠٥ .

له هو . وهي تغويه على مراحل لما يكاد ينطفي ليح شبقه إليها والذي أشعلك بجث شديد ونعمة حتى تعيد إشعاله من جديد ، فتوقظ ليد رجوله ، غريزته الجنسية :

أنت لا تعرف كيف تجد سعادتك ( تتحرك نحوه وتمسح على شعره ) أسفة (يرفع كريستيانو وجهه إليها في امتنان ، ثم يقبل يدها التي كانت قريبة من فمه . لتاجاً كيارا وتأثر بذلك تسحب يدها وتمسح عليها من غير قصد )<sup>١</sup>

إن الإثارة الجنسية التي تصنها ( كيارا ) في أفرادها بكريستيانو الخبوس يارادته في لقص حديدي في ردهة البيت لم تكن بمرض رغبته في تسليم نفسها له ، ولو لم يكن محبوساً في تلك الزنزانة الحديدية لما فعلت ما فعلته من غواية لشقيق زوجها وهي تغويه بجسدها اللعوب وإهداءها الجنسية وتكثر من ذلك على جرعات لما فهمت ما يمكنه للآخرين من كراهية تريد أن تستثمرها في تخليصها من زيجة استمرت عشر سنوات لم تنم سوى الكراهية والاحتقار المتبادل والتبادل بينها وبين زوجها (بتر) شقيق كريستيانو الأصغر الذي سجن نفسه في القفص برغبته :

" حست نفسي كي احفظها من أن توقع الأذى بشخص ما "

خاصة وألما سمعته من قبل في محادثة لما يدي استعداد للقتل وهو يبرر لكيارا سبب حبسه لنفسه بسبب خوفه من الناس :

" ..... أنا خائف منهم . خائف من نفسي .. لأن ( مستثاراً ) ربما كنت اضطررت إلى القتل ... قتل هؤلاء الذين يكذبون ، يناقون يستهزئون بالآخرين .

كيارا : ( لنفسها مرة أخرى وقد بهرتا الفكرة ) " إلى أن أقتل

كريستيانو : ( معذبا نفسه ) أجل . فانا أضر بأن لدي القوة والإرادة أتعرفين لم سجت

نفسى خلف تلك القضبان ؟ لأنني أكرهكم كلكم .. ( يهز يديه بقوة ) بل

أستطيع قتلكم كلكم . إن سيطرة الإنسان على نفسه إنما هي جهد فرق طاقة

البشر .

إن تلك القضبان تساعدني ( ينسحب إلى نفسه ورأسه منحني )

كيارا . : ( لنفسها مرة أخرى ) أن تقتل

كريستيانو : أجل . فالإنسان أقلل الحيوانات . إنه يعيش من يده لفمه وهو يذب وحبماً

خسباً ناسياً العزة والفتان والحب "

<sup>١</sup> نفسه ، ص ١٠٦ .

إن هذا الكلام ينطّز - من جهة نظر كيارا - على زوجها بترو وتشجعها رغبته الدلينة في القتل خاصة من له صفات الحسة كزوجها يشجعها ذلك على مضاعفة جسرعة الإساءة كريستيانو جنساً لمزيد من التعلق بها وطعماً في علاقة غرامية معها تخرجه من سجنه وأملاً منها في أن يكون وسيلتها للخروج من سجن زواجها الكاثوليكي بسرّجل كريبه وقدره ويعاملها ببوهيمية وكأنا أنني حيوان فهو يهينها ويحقرها بمناسبة وبغير مناسبة وعلى مرأى من الجميع ، خاصة كريستيانو . ربما لشكه في علاقة ما بينهما لما وجد كريستيانو يدافع عنها - فجأة - بعد أن نجحت في جعله يتعلق بها .

" كريستيانو : ( مثلاً ) لا . أنت لا تعرفها ، ولن تفهمها أبداً  
بترو : ( في حكم ) أنت على صواب ، فقد ضايعتها ( إلى كيارا الآن ) إنه يتألم . الآن  
تعملي القهوة التي وعدته ما ؟ "

وهكذا يواصل بترو إهانتها وأقامتهما بلباء دون أن يدري أنه يساعدها على إنجاح خطتها في  
الواقعة بين الآخرين :

" ألا تحبّه ولو قليلاً .. يا للمسكين "  
" يقول باني لا ألهمك .. إنه متطف ومهذب وجميل "  
" .. ألا يمكن أن نحاولي الشيء إياه مع شخص غنيول ممرور .  
( يصفع كريستيانو أخاه بترو . فيؤخذ الأخير في دهشة شديدة .. ) "  
( لقد كانت تنتظر وقوع هذا المراك ، الذي كانت السبب في تحريكه والذي يتوقف عليه  
مستقبلها .. ) "

ولا يرفض بترو المراك مع أخيه تصيح فيه " لأنك جبان " وهنا يلعب بترو لعبة الإثارة الجنسية بممارسة الجنس مع زوجته كرهاً وغضباً لها على مرأى من شقيقه كما لو كانوا حيوانات لا يلام أخيه من ناحية ولا يلامها وأهانتها لإحساسه بتعلقهما ببعضهما البعض :

" بترو : ( في هزؤ وسخرية ) كنا نتألم من أجلك كنا في السرير معاً شارس الشيء إياه في حماس كنا  
نضحك .. أجل ( في ابتسامة مغتصبة ) كنا نضحك عليك في سخرية "



" بترو : كنت أصبح لها بعض المرات بأن تدافع عنك . وكنت أعطرها بأني أهلك كي أخلق منك رجلاً . وكانت تقول لي بأني أنشط بعيداً في ذلك ، ولربما اشتطت اليوم " .. أردت أن أجعلك تدر في عينيها شخصاً عظيماً . وفوق ذلك كله فهي امرأة . ربما تستطيع الآن أن تجد الشجاعة لمواجهة شخص ما . وأن تذهب مع امرأة إلى السرير . ليس امرأة مثلها فهي لا تطاق . إنك تستحق امرأة ذات طبع أحسن . ( يقترب من كيارا من المشاهد أنه يجاهد ليطبّق انفعالاته ) دائماً كالقطعة عند الاهتياج الجنسي . ( تتظاهر كيارا بالقراءة ) ،

.. هل تريدني أن يسقط بين ذراعي شخص مطلق ؟  
" ( يحسك بها في إحكام ) أتريدني مني أن أهدئك ؟ .. أعترف بأنك في حاجة إلى ذلك ، لأنني أملكك قليلاً في الأيام الأخيرة . أم أنت مخرجة من ذلك ؟  
( تنجح في الإفلات من ذراعيه إلى كريستيانو )

النساء دائماً هكذا .. مترددات ، يدعين الحياء ويظهرون بأنهن لا يردن المضاجعة علناً متى نصيحة : إذا حاولت مع امرأة وقامت بمثل هذا المخرج والمرج لا تأس منها . بل أعطها إياه بأي شكل . ( إلى كيارا التي تحاول الهرب منه ) تعالي وأريه كيف غارس العملية .. هذا واجب أخوي . تعالي ( يحاول أن يدفعها نحو السرير ولكنه يفشل . إلى كريستيانو ) هل سمعتها ولو مرة واحدة وهي في السرير تقول " كفاية " ؟

فقد كنت دائماً مستيقظاً وتسمعنا أنت تعرف .. أنا لم تقل ذلك قط . اليوم للمرة الأولى تقول لا ، ربما لأننا ( مذكراً ) أنا فاهم إنما مترددة في الاستسلام لزوجها لأنه لم يرد الضربة بضربة . ( إلى كيارا ) لقد حان الوقت الآن كي تري شقيق زوجك إلى أي مدى أنت رائعة .

كيارا : ( وهي تتأصل ) كريستيانو  
بترو : هو الآخر سيحصل على ذلك ذات يوم . هنالك في هذا المكان . يجب علينا أن نجعله يأمل " بأننا " منتظر تريده . حتى بعد ( إلى كريستيانو ) النساء حيوانات غريبة ... متقلبة المزاج "

شروع في اغتصابها على مرمى من شقيقه الأصغر .

## كازانوف والتحرش الجنسي في مسرح أبولينير

يعد التحرش وسيلة إغراء أساسية في مسألة الفزل الجنسي ، وقد ظهر في المسرح العالمي كثيراً وفي صور متعددة ، غير أنه غير قليل في المسرح المصري - كما رأينا - ومن صورته في المسرح العالمي ما يتجسد في مسرحية ( كازانوف )<sup>١</sup>

وإذا كانت مسألة التحرش الجنسي عادة مسلك الذكور ، إلا أننا نجد في هذه المسرحية فعلاً مشتركاً بين الذكور والإناث ، وهو يبدأ مع المشهد الافتتاحي الغنائي للمسرحية حيث تطارد سيدات المدينة ذكراً :

" السيدات : آه كم هو وسميم هذا البلينو !

تعال معي ، هاك خاتمي .

أنا أهواك ، جمالك قد أسكرني

إلى جوارك أريد أن أعيش " <sup>٢</sup>

إن النساء يطاردن رجالاً يدعى ( بلينو ) ويعرضن أنفسهن عليه ولكنه يهرب منهن :

" بلينو : حتى لا أحب

يا إلهي ! ماذا عليّ أن أفعل ؟

لأنني قد صهرت

المدينة بأسرها ..

قد ماتت راحة

من أجل عيني في برجام

ومن كثرة ما جرت في ألري

ماتت سيدة في يزا

ليس لي من حبيب "

<sup>١</sup> جيوم أبولينير ، كازانوف ، ترجمة وتقديم د. نادية كامل ، سلسلة من للمسرح العالمي ( ٢٣٨ ) ، الكويت - وزارة الإعلام ، نزل

يوليو ١٩٨٩ م .

<sup>٢</sup> نفسه ، ص ٢٧ .

## دون جوان وفلسفة التحرش الجنسي

عن دون جوان<sup>١</sup> يقول نيل الألفي :

" كان يود كالإسكندر الأكبر أن تكون هناك عوالم أخرى ، ليستطيع أن يتابع فيها غزوات

حبه "

" إنه متعطش للجمال لا يروتى أبداً .. ولن يعرف كيف يتصلق بحب امرأة واحدة ، لأنه يشعر في أعماق نفسه أن له قلباً يستطيع أن يحب جميع العالم .. وهو عنده - في هذا الموضوع - طموح الغزاة الذين يطغرون دائماً من نصر إلى نصر ، ولا يستطيعون أبداً أن يحددوا مدى رغبتهم . إنه على حد تعبيرة رجل لا يعرف الخضوع ، نزاع إلى التحرر من كل قيد ، إنه يكفر بمجتمعه ليمرد عليه ويمضي متدفقاً في غرده فيكفر أيضاً بالسماء " "

لا روابط له ولا السماء لأحد أو شيء مكاناً كان أم زماناً فهو يعنى الموت لأبيه لدى

النصرانه من زيارته :

" مت في أقرب فرصة ممكنة ، فهذا أحسن ما تستطيع عمله ! إنني أحقق ذرعاً بالآباء

يعيشون قنر آبائهم "

" سبجاناريل : من الخطأ الكبير أن يحب الإنسان شرقاً وغرباً وعمياً وشمالاً كما تفعل

أنت "

دون جوان : ماذا ؟ هل تريد أن يجبر الرجل على أن يظل مرتبطاً بأول امرأة

استولت على قلبه ، وأن يهجر العالم من أجلها ، وألا ينظر إلى امرأة أخرى ؟

## دون جوان وفلسفة النذالة

لاشك أن النذالة تقوم على عدم المسؤولية ودون جوان نذل :

" جميع الحيوانات لمن الحق في أن يسلبن قلبنا ولا يصح أن يكون لأول حسناء

التقينا بها ، الحق في أن تسلب الأعرقيات نصيبهن العادل في قلوبنا "

والنذل دائماً ما يفلسف أفعاله ليقنع نفسه بأن ما يفعله هو الصواب :

<sup>١</sup> مقدمة ترجمة دون جوان ، روايات المسرح العالمي (٢٢) القاهرة ج . م . ع وزارة الثقافة والإرشاد القومي ، الإدارة العامة للنظافة

ط . لجنة التأليف والترجمة والنشر ١٩٦٢ م .

<sup>٢</sup> نفسه ص ١٢

" مهما ارتبط بحسنة ، فإن الحب الذي أكنه لها لا يحملني على ظلم الآخرين .  
والندالة تتلازم مع الانتهازية :

" إن لي عشرين احتفظ بها لأرى مزاياهن جميعاً ، وأقدم فروض الطاعة والولاء  
لكل واحدة تقودني إليها طبعي "

إن دون جوان العاشق الماجن مستمتع بتذاته وانتهازيته وبوهيمته أيهما استمتع :

" إن الإنسان ليشر بمحنة كبرى حين يخضع قلب فائقة صغيرة بمئات العبارات  
الدالة على الحب والوفاء ، وحين يلاحظ التطورات المختلفة التي تطرأ عليها  
يوماً بعد يوم، وحين يحارب بالتحمس والدموع والتأوهات الحياء البريء لنفسية  
بريئة يعز عليها أن تلقي سلاحها وحين يتغلب بالتدريج على كل التمنعات  
الصغيرة التي تقاومها ، ويلقي على كل حيرة الضمير التي تفاخر بها ،  
ويقودها بلطف ورقة إلى حيث يريد أن تذهب . ولكن ، عندما يصبح الرجل  
سيد الموقف فلا شيء هناك ينقصه أو يتمناه ، إن كل جمال الرغبة قد انتهى ،  
والسنان سنام في هدوء هذا الحب ، حتى يظهر حب جديد يوقظ رغباتنا ويفرح  
قلوبنا بفرو جديد "

" وأنا عندي - في هذا الموضوع طموح الغزاة من نصر إلى نصر ولا يستطيعون أن يحددوا مدى  
رعبناهم " فهو يفعل فعلته المشينة ياغواء الفتيات والنساء وينال منهن ثم يولي القرار والمراوغات  
وهو دائماً أبدأ مطارد من أهالي ضحاياه البرينات . والمطاردة لون من ألوان الصحراء ، سواء تشلت  
في مطاردة رجل لامرأة أو امرأة لرجل ، وفي مسرحية ( دون جوان )<sup>١</sup> الكثير من صور المطاردة  
الجنسية أو العاطفية - إن شئنا التخفيف -

" ميجاناريل : ..... يا عزيزي جثمان ، كان رحيلنا مفاجأة لسيدتك دون الفيرا ، فأتت  
وراءها للسبح عتاً . وقلبي الذي عرف سيدي كيف يسيطر عليه تماماً ، لم  
يستطع كما تقول إلا أن يجبرها ، على أن تأتي إلى هنا جبراً وراءه ؟ "

---

مونيرو ، دون جوان ، ترجمة : إدوارد ميخائيل ، سلسلة روثع للمسرح العالمي ( ٢٢ ) ج.م.ع. - القاهرة ، وزارة الثقافة والإرشاد  
القومي ، الإدارة العامة للثقافة ، طبعة الترجمة والنشر ١٩٦٢م .

## التحرش الجنسي وصورة في مسرحية (العجوز المراهق)

وتحتل مسرحية ( لقزة في الخلاء ) بـ صور التحرش الجنسي حيث قاضي المدينة العجوز المراهق يطارد الفتيات الصغيرات ولا يكتفي بعلاقته الجنسية مع خادمته :

" القاضي : القضية لا تم . إن ما يهم هو المطاردة . وبمسن أن أرحل الآن وإلا ذهبت إلى السجن المؤبد . وكل ذلك من أجل قبلة لم أتحصل عليها . تعالي إلى أحضائي يا مومسي البرية.

تيزي : أوه ! لا أستطيع . وماذا يقول كرهلي ؟

القاضي : القبلة الأولى والأخيرة قبل أن أرحل

تيزي : وما قبلة القبلة إذا كانت تلك هي كل ما تحصل عليه ؟

القاضي : إنك تفلسفين . ولماذا نفتح زجاجة حمر لا نلوقها ؟

تيزي : نعم

القاضي : تعالي معي إلى حيث أذهب

تيزي : وحتى لو أردت أنا ذلك فإنني صغيرة على هذا . إن أمني تسميني

طعم السجن

القاضي : رغم أن جسمي شاخ فإن قلبي شاب إنني أفضّل أن يكون مخادعاً

شاباً على أن يكون قاضياً عجوزاً يحفظ عبارات الحب ؟

( يحسك لها من غصنها فتخلص نفسها )

تيزي : ولكنني ظنيت أنك قلت ..

القاضي : لا أهتم بما قلت. ولكن العلي ماسا لعل ( تجري ويجري القاضي).

<sup>١</sup> دونا مكدونا ، لقزة في الخلاء أو العجوز المراهق ، ترجمة : د. أحمد النادي - من المسرح العالمي ١٩٩١ وزارة الإعلام الكويتية - أول يونيو ١٩٨١ .

## سالمومي وإغواء الأنبياء

- " سالمومي : تكلم ثانية يا يوحنا فإن صوتك هو نبيذي "
- " .. إنني مولعة بجسدك يا يوحنا إنه أبيض كزهور الحقل التي لم يشد لها مثيل قط ، إنه يشبه الفلوج الجمجمة فوق الجبال .. "
- " إن جسدك أشد بياضاً من أقدام الفجر عندما تضي فوق أوراق الشجر ومن صدر القمر عندما يرقد فوق صدر البحر إنه أشد بياضاً من الورد في حديقة ملكة العرب وفي حديقة التوابل للمعطرة ليس في العالم ما يداني بياض جسدك فدعني ألمسه يا يوحنا "
- " إن جسدك يشع يا يوحنا إنه يشبه حائطاً مطلياً تبنى عليه المقارب أعشاشها . إنه يشبه ضريحاً طلي بالياض تملؤه أشياء كريهة . إنه يشبه جسد الأبرص إنه مفزع إن جسدك مفزع ولست أعشق فبك شيئاً غير شعرك إنه يشبه عنايد العنب الأسود وهي تتلنى من شجرات العنب في آدوم . "
- " ليس في العالم ما يداني سواد شعرك فدعني ألمسه يا يوحنا "
- " إن شعرك مفزع يا يوحنا إنه مغطى بالوحل والتراب "
- " لست أحب شعرك وإنما أحب ثغرك يا يوحنا .. "
- " ليس هناك في العالم ما يداني احمرار ثغرك يا يوحنا فدعني أقبله يا يوحنا . "
- وتكرر عبارة لأقبلن فاك يا يوحنا لأقبلن فال سبع مرات حتى بعد أن قتل نارايوت الضابط السوري الذي يحبها نفسه وهي غير آبهة لذلك . وكان يوحنا في كل مرة ينهرها وتعود لطلبها حتى يخفي ثانية في الحب .
- ولا تتمكن من تقبيل فم يوحنا إلا بعد أن جاءوا إليها برأسه على طبق من فضة تنفيلاً لوعده هيرودس لها إن هي رقصت له .
- " سالمومي : إنك لم تحتمل أن أقبل فاك يا يوحنا . حسناً لسوف أقبله الآن سوف أعضه بأسناني كما يعض المرء الفأكة الطازجة . أجل سوف أقبل فاك يا يوحنا ألم أقبل ذلك ؟ بلى وقد قلته . آه سأقبله الآن "
- ويسود الظلام في القصر ولكن صوتها يصلنا :

آه ..! لقد قبلت فاك يا يوحنا . لقد قبلت فاك كان هناك مذاق مر فراق شفتيك

أتراه كان مذاق الدم؟ ربما يكون مذاق الحب " ١

وبسبب هذه القيلة القتالة دفع يوحنا رأسه ثناً ودفعت هي حياتها ثناً ودفعت للمملكة كلها إلى الحراب والدمار ثناً لذلك الشيق الجنسي الشاذ للريض بالحب وبالجنون .

## البذاءة والجنس وكائنات ريس البرجماتيك في المسرح الأمريكي

إذا كانت البذاءة تخترق آذان الشوارع في الأحياء الشعبية وأحياناً في المجتمعات غير الشعبية ، فإن المسرح ووفق الأسلوب الطبيعي لا يستطيع الفكاه من توظيفها في لغة حوار الشخصيات التي تضطر إلى البذاءة تنفيساً عن غضب ، وبدلاً لأفعال تعد جرائم في نظر القانون والأعراف والمقائد .

ولأن المسرح الأمريكي فيه توجه نحو الكتابة وفق الطبيعة ربما حاجة الأمريكي إلى مشاهدة حياته التي لا يستطيع ملاحظتها بسبب إيقاع الحياة الأمريكية المتسارع ، وهذا ما يتضح في مسرحية الجنينة ( إدوارد آلي - كاتب اللعب الأمريكي " حيث لا يملك ريتشارد نفسه في قلب زوجه ( جيني ) بأحاط أنواع البذاءة ، لما علم أنها تبيع جسدها من أجل الحصول على المال :

" جيني : دلوقتي تقدر نجيب عريمه ، ونقدر ..

" ريتشارد : (من بين أسنان مضمومة وبغضب هادئ ، يجعل الكلام يتسرب من تحت أسنانه)

بقي انتي تبقي مراتي ، وبقي أم روجر ، وتطلعي في الآخر موسم ا موسم رسمي !

جيني : الكلمة دي فظيعة .

ريتشارد : أمال إيه هي الكلمة اللي مش فظيعة

جيني : مش أنا ألسن الوحيدة ، أنت عارف إنه مش أنا ألسن الوحيدة اللي ..

ريتشارد : لكن أنت ألسن الوحيدة اللي تبقي مراتي .. " ٢

<sup>١</sup> سالوبي ، نفسه ، ص ٩٦ .

<sup>٢</sup> إدوارد آلي ، الجنينة ، ترجمة : جلال المشري ، سلسلة مسرحنا مختارة ، (ع النطن) الهيئة المصرية العامة للكتاب - أكتوبر ١٩٧٣ ، القاهرة .

<sup>٣</sup> نفسه ، ص ٩٠ - ٩١ .

ومع ذلك كله فإن الأمر ينتهي عند القذف البذيء ، ربما عملاً بروح البرجماتيك :

" جيني : ماتقاش سخيف .. ويله أدبني سيجاره ..

ريتشارد : مومس .. فاجرة ..

جيني : أنا مش فاجرة ، قلت لك أنا مش فاجرة ، إن ده كله عشان الفلوس ! الفلوس

اللي أنت مالدركش نجيبها ، الفلوس اللي إحنا محتاجين ها ، أنت فاكّر إني  
باستمع بالحكاية دي ؟

ريتشارد : فاكّر .. أنا .. أنا .. أنا .. أنا مش فاكّر حاجة ..

أنا مش قادر أفكر أي حاجة ! إذا فكرت حجبني !

الرجالة يقتلوا متاقم عشان الحكاية دي !

جيني : ( تضحك بطريقة بلهاء ) أوه ، يا حبيبي .

ريتشارد : ( يمشر بأنه مثار فكم وسخرية ) أنت فاكّة انهم ما يقتلوش متاقم عشان

الحكاية دي ( يتجه نحوها بنية حقيقية ) اقري الجرايد وأنت تعري ، ياري .

اقري بكّره الجرايد وأنت تشوي .. "

ألم أقل إن البرجماتيك يفسد البذاءة ويحوّ بقع الدعارة بمسحوق (الكاثاريسس)!!

وإذا كانت جيني في ( جينيه ) أليي قد تطهرت بالفلوس من ممارسة الدعارة لاهيارات  
برجماتيكية ، فإن مارجريت عند تيسي ويليامز تقبل ضغوط الفريزة الجنسية وتحاول كتبها ما دام  
الزوج غير مكتمل الرجولة لفرض برامجاتي أيضاً فهي لا تحوّل لأنها ليست ساقطة ولا تتركه خشية  
ضياغ ميراثه من أبيه بعد موته لذا تعيش مرجريت في ( قطة على سطح من الصفيح الساخن )<sup>١</sup>  
حالة مراقبة جنسية وحق جنسي لزوجها المصاب بعقدة نفسية لوفاة رفيقه في المثلية الجنسية مما  
جعله يعزّل الممارسة الجنسية اعتزالاً تاماً تعيشها بفضل التهيؤ البرجماتيكى :

" مرجريت : .. كنت إنساناً رائعاً في الفراش " " كنت تأتيها بطريقة طبيعية بسهولة ، ببطء

، بثقة مطلقة وهدوء تام "

<sup>١</sup> "تحتلّ ويليامز ، قطة على سطح من الصفيح الساخن ، ترجمة عبد الحليم سبلاري . مكتبة الفنون الدرامية (٥) القاهرة . مكتبة  
مصر ، دار مصر للطباعة ١٩٨٠ م .



ولأن الصورة في المسرح الأمريكي طبيعة الأسلوب لنا تواجه الحماة زوج ابنا بشيء من  
الولاعة :

- " الأم : .. هل تجعلين برك سعيداً في الفراش ؟  
مرجريت : لماذا لا تسألين إذا كان هو يجعلني أنا سعيدة في الفراش ؟ "  
والشيء نفسه في محاوره الزوجة لزوجها الذي هجر فراش الزوجية لعله نفسه :  
" مرجريت : برك . أنت تعلم أن حياتنا الجنسية لم تسر سرها الطبيعي إلى أن تستفد ، بل  
انقطعت قبل أوانها الطبيعي بزمان طويل "  
وهي لا تستحي أن تثيره وتستفر فيه رجولته .  
" مرجريت : بمعنى أجل الرجال في الحفلة إلى أعلى السلم ، وحاول أن يقتحم طريقه معي  
إلى غرفة السيدات . بمعنى حتى الباب ، وحاول أن يدخل بالقوة "  
ولكن مساعها يلعب سدى لأن رجلها ليس رجلاً كامل الرجولة .. فهو إباحي ..  
" برك : لماذا لم تدعيه يدخل يا مارجي ؟ "  
ومع أنه يحضنها حصاً على السقوط في الرذيلة ، إلا أنها على الرغم من شبقها الجنسي المتهيج  
ترفض :  
" مارجريت : لأنني لست امرأة صالحة ، ولو أنني كنت استجيب للإغراء . أتريد أن تعرف  
؟ "  
ولما يخبرها بأنه بطل عدو .. ولكنه مصاب في ظهره وتخبره بأنه لم يعد كذلك وإنه غير متزوج  
يرد :  
" برك : لا أدري دافعاً لأن تلقني باب غرفة السيدات في وجهه مادام الأمر كذلك "

### صور التجديف في المسرح بين الروعة والتشويه

قد يتصادف أن نقرا أو نشاهد في مسرحية ما مشهداً أو صورة من صور التجديف أو  
بمعنى أكثر دقة صورة مسرحية يدور فيها النقاش حول موضوع من الموضوعات الدينية أو المتصلة  
بأمر من أمور العقيدة . وكثيراً ما يسارع أحدنا بإلقاء المؤلف المروق من الدين باعتبار أن ما تلفظ  
به الشخصية هو فكر المؤلف نفسه . وذلك ليس صحيحاً على الإطلاق ذلك أن الذي يصور  
التجديف أو حالة من حالات المروق من الدين والذي ينقل لنا عن طريق الأدب أو الفن صور

الكفر أو الإلحاد ليس بكافر ولا هو ملحد . كما أن النقاش في أمور الدين والتساؤلات التي تتطلب إجابة مقنعة تستهدف استكمال نظرية المعرفة الدينية لتصبح يقينية بدلاً من وضعها الظني وهذا المشهد من مسرحية ( ياسين وهبة )<sup>١</sup> يصور هذه الحالة التي أشرت إليها فكيف يدرك قيمة تلك الصورة ؟! التي يطرح فيها واحد من المتحلقين حول (الجوزة ) في إحدى الأمسيات الربقية في جلسة ( تحشيش ) أخرجه عن ضوابط الحديث المعتاد والمألوف عند طرح تساؤل يستكمل بإجابته - أن وجدت - معرفته الدينية الناقصة :

" دارت الجوزة دوره

ثم دوره ،

قال واحد :

ما تقولونا يا مسلمين

فيه برضو اللجنة فيها كهريه .

وان ما كانشي قولونا بتور يايه .

ولا تطلع هه رغوهره مهيبه ؟

إن يكن كل كلام ،

بصاير العوام ،

لكم .. أو بعضكم .. غير مريح ،

فخلوها بالفصيح :

" يا عباد الله قولوا ..

يا ترى .. شمة في اللجنة أيضاً كهريه ،

أو فقولوا كيف بالله تضاء ،

أم عساها هي أيضاً مظلمه ؟! "

كل شئ وارد بقرآنك يا رب

إلا هيه .. الكهريه !

وتلاقيها برضو وارده ..

<sup>١</sup> نجيب سرور ، ياسين وهبة ، رواية شعريّة للمسرحية ، ع ( الخناس ) عن مجلة المسرح ، القاهرة ، مسرح الحكيم ، يوليو

طب قولونا في أي سورة ..

طمعونا آمال ياهوه ..

طمعونا في عرضكم

اسأل الشيخ اسماعين !

خلصونا من اسماعين :

طب وهو ذبه إيه

وحدوه \*

ما القول في هذا الحديث - حديث المساطيل - هل تأخذه على أنه تجديف في الدين؟  
- أم هي حاجة إلى المعرفة الدينية المتصلة بالآخرة - بالجنة - إن من حق الإنسان أن يعرف  
عن دينه ما خفي عنه ، من حقه أن يسأل طلباً للمعرفة . السؤال وإن خرج من " مسطول " فهو  
منطقي ، سؤال عاقل يتطلب إجابة عاقلة لمن الذي يملك الإجابة عن سؤال مشروع سأل واحد  
خارج عن حدود ما هو معتاد وما هو مسموح به ، سؤال كان يمكن أن يصدر عن طفل ما زال  
عقله يحبو على طريق المعرفة ، فهل كان سيواجه بالنهر والقهر أم يواجه بالانهاك بالتجديف  
والتحريف والكفر ؟

إن مثل هذه الأسئلة على مشروعيتها وصحة البرح ما طلباً لمعرفة ما جهل عنا لا تطرح  
في إطار معتاد ، لأن طلب المعرفة والإحاح في طلبها يستلزم الخروج عن الأطر المعتادة ،  
والمشروعة أو المتعارف عليها .

وهذا المشهد يصور واقعاً معيشاً في ريفنا وفي أحيانا الشعبية فكون جماعة من الرهيفين في  
جلسة تحشيش يقولون ما يقولون منفصلين من المتعارف والمعتاد والمقرر والشرعي لذلك تصوير  
صادق لتجربة معيشة تتطابق مع الموقف والبيئة والظافة الذاتية لأفرادها .

هذا مع الأخذ في الاعتبار أن السؤال الذي طرح هو سؤال منطقي ومشروع والإجابة  
عنه تسد فجوة معرفية في نظرية المعرفة الدينية لترقي من صورتها الظنية إلى الصورة البقينة أو من  
الترايبية للمعرفية إلى البنائية للمعرفية والتهرب من الإجابة عن ذلك السؤال الخارج عن المألوف يعد  
نوعاً من دفن الرؤوس في الرمال، وهو يشكل خطراً على الاعتقاد ؛ فلنعدنا لا تكون هناك إجابة  
مقنعة عن سؤال مطروح بالإحاح يصبح التصديق هشاً إن لم يكن غائباً .

ولأن أحداً من المؤمنين لا يسعى إلى الخروج عن إيمانه فهو يسأل عما خفى عليه من ناحية ،  
وحين يعجز أهل العلم عن الإجابة والإجابة المقتنة ( العلمية ) فإن السائل حرصاً منه على سلامة  
إيمانه يغير الموضوع :

" أسأل الشيخ السماعين

خلصونا من السماعين

طب وهو ذنبه إليه

وحدوه ! "

أليجوز متجراً أن يتهم هؤلاء بالتجديف في أمور الدين والمروق منه قد يسارع أحدهم  
بإتمام (الراوي ) بالتجديف لأنه تداخل بالرواية بعد طلب أحد المساطيل من الجماعة التوحيد : "  
وحدوه ! " ولم يتح للجماعة أن يملؤ صولها " بلا إله إلا هو " فقد علق بعد لفظة وحدوه " مباشرة  
" وتناهي من بعد صوت ناي ،  
ثم شطاه لباح "

وقد يستدل التهم الراوي بأنه أحل ( صوت الناي ) محل صوت الجماعة إجابة لطلب  
التوحيد ثم اتبعه بصوت ( لباح ) غطى على صوت الناي وقد يلجأ في إتمامه للراوي بالمروق من  
الدين استناداً إلى ( علم العلامات ) حيث تعمل العلامة على تفسير الدلالة فإذا كان لفظ القائل  
( وحدوه ) علامة على طلب الصباح الجماعي ( بوحدانية الله ) ، فإن عدم الإجابة الملفوظة لا يعد  
تلياً قصدياً للدلالة ، ذلك أن من الناس من يجيب سراً ، دون صدور صوت ملفوظ - من ناحية  
، ومن ناحية أخرى ، فإن جمهور المخرجين هم المنوطون بالإجابة تحقيقاً للصورة الجماعية التي  
تعرفها المساجد . ومن ناحية ثالثة ، فإن الفن قائم على الحذف وأساليب التقديم والتأخير وأساليب  
التضمين وأساليب التحويل والتبادل . والراوي هنا حذف الإجابة الصريحة اللفظية وبدلها بعلامة  
أخرى هي ( صوت الناي ) فإذا كان صوت الناي صوتاً ملائكياً فهو يعادل صوت الجماعة مهلهلة  
بلفظ التوحيد .

وقد يتعرض المنتقد التهم للراوي في تساؤل استكاري : ( والباح ) علام يدل ؟ إذا  
سلمنا بما جاء في دذاعك والتحايل المتع بتدليل العلامات حسب علوم السيمولوجيا ألا يدل على  
أنه يظن على جماعة الإجابة بلفظة ( وحدوه ) . ونقول له : ولماذا لا يدل صوت ( النباح ) الذي  
يتداخل مع صوت الناي .. على أن كل الكائنات كتف بلفظة التوحيد . وعلى كل حال فإن الملم

بعلم العلامات يعرف أن العلامة الواحدة قد تعطي دلالة مزدوجة، فلماذا نفسرها تفسيراً يدين صاحبها فنقول قصده أن الجماعة في توريدها الآتي تشبه القطيع ، فلنأخذ بالتفسير الذي يرى صاحبها حيث تدل على أن البشر والحيوانات كلها توحد الواحد القهار .

وبعد فتلک صور من صوت الجسد في المسرح الخلي والعالمي ، وهي تمثل في ذاتها لغة حية نابضة بالجمال وبالقبح معاً ، غير أنه لغة ثقّف بل يجب أن يكون لها في عالم الإنسان موضع قدم جنباً إلى جنب مع لغة العقل لأن الإنسان عقل وجسد .



## **الفصل الثاني**

### **جدل جماليات الدراما والشعر والتشكيل**

## قراءة ليست للجميع قراءة نقدية جمالية لرباعيات صلاح جاهين

قلّلت هم الشعراء الذين كتبوا الشعر بأسلوب الرباعيات ونذكر منهم عمر الخيام في رباعياته التي ترجمها الشاعر الغنائي أحمد رامي وكذلك نذكر منهم يرم التونسي ورباعياته بشعر العامية أو الزجل ونذكر منهم الشاعر السعودي حسن لقي ثم نتوقف عند رباعيات شاعر العامية صلاح جاهين لنقرأها قراءة ذات مستويات سبع وذلك على النحو الآتي :

### القراءات السبع لرباعيات صلاح جاهين :

( قراءة فلسفية - قراءة نقدية - قراءة شعرية - قراءة جمالية - قراءة صوتية تعبيرية ودرامية - قراءة حركية تعبيرية ودرامية - قراءة لحنية وغنائية ) .

هل جرب أحد قراءة قصيدة أو نص ما بأكثر من أسلوب للقراءة ، إن تجربة القراءة المتعددة لنص واحد القصيدة أو قصة أو مسرحية أو رسالة ، تعد في نظري مسعة لا تدانيها مسعة عند من يقرأ أو إن شئت فقل عند من يحب القراءة ويتخذها هواية . فإني كما لا تستطيع أن تحول النهر مرتين كما يقول الفيلسوف القديم ، كذلك لا تستطيع أن تقرأ النص قراءتين لأن تيارات النص الواحد نفسه تتغير عند قراءتك الثالثة والرابعة وعند كل مرة تعيد فيها القراءة ، تماماً مثلما يتغير النهر عند كل مرة تول فيها إليه مع أن الموضوع الذي توله في المرة الأولى هو نفسه الموضوع الذي توله في كل مرة حتى ولو تجاوزت ذلك المرة الألف ، ذلك أن التيارات في حركة وكل شيء في حركة دائبة ومتقلبة .

وعلى ما تقدم فإني أدعو القادرين على القراءة ذات المستويات لنقرأ معاً رباعيات صلاح جاهين ، وربما نكتشف معاً أن ( القراءة .. للجميع ) !!

مرغم عليك يا صبح مقصوب يا ليل  
لا دخلتها برجليه ولا كان لي ميل  
شابلني شيل دخلت أنا في الحساسة  
وبكرة ح أخرج منها شابلني شيل  
عجبي

هلا جرب أحدكم قراءة سبع قراءات ؟! فلسفياً ونقدياً وشعرياً وجمالياً ودرامياً بالصوت ودرامياً بالحركة ولحنياً أو غنائياً ؟!



## مستويات القراءة :

### القراءة التأملية الفلسفية للرباعية : ( إشكالية الجبر ) :

تشير القراءة الفلسفية ( التأملية ) إلى التأكيد على أن الميلاد يقين وأن الموت يقين وكليهما جبر . وهذا اليقين يؤكد قوة الإيمان ، وهذا يجعل الرباعية تدور في إطار الفكر الفلسفي المثالي المؤمن ، حيث يسقط الشاعر أفعاله التي فعلها - ما بين دخوله الحياة جبراً وخروجه منها جبراً - لأنه غير مسئول عن فعلها لأنه مرغم عليها قبل أن يولد ، ومن ثم فإن محاسنه على كل ما فعل تسقط عنه ، والمغزى الذي داخله من هذه الرباعية : أن الجبر هو الأساس في هذه الحياة فالإنسان مسير وليس مخيراً .

### القراءة النقدية للرباعية : ( إشكالية الشكل والمضمون )

والقراءة النقدية تعد مرحلة أكثر تعقيداً من القراءة التأملية لأن القارئ الناقد لا ينطلق من التأمل وإن كان هو الأساس الذي يشكل المهمة الأولى لقراءته النقدية ، بمعنى أنه يقرأ النص قارئين : الأولي : تأملية ، أما الثانية فتحليلية ، فالتقدم يقوم على التحليل لأنه يفرق بين الإيجابي والسلبي من عناصر العمل الإبداعي موضوع القراءة .

وقد تتم القراءة النقدية عبر منظور نقدي موضوعي أو بوساطة منظور نقدي سيميولوجي وقد يقرأ العمل الإبداعي بمنظار الأسلوبية النقدية أو بمنظار التفكيكية أو بمنظار الشكلانية ، وما أكثر المناظير النقدية الحديثة ، غير أن وجود منهج للقراءة النقدية يوجه نظر القارئ أو الملقى الناقد إلى ثلاثة اتجاهات :

الاتجاه الأول : مادة النص أو الإبداع وشكله ( كيفية وجود المادة وتشكلها ) .

الاتجاه الثاني : سببية وجود هذه المادة في ذلك الشكل وسببية وجود الشكل على ذلك النحو الذي ظهر عليه .

الاتجاه الثالث : تقدير قيمة تراوج المادة مع الشكل الذي اتسقت فيه وتقدير قيمة تراوج ذلك الشكل مع المحتوى ( الموضوع ) الذي استدعاه على إظهاره ونشره للوجود ( تقدير نوعية النص أو الإبداع واتجاهاته الفنية ) .

ولتيسير ذلك نعرض خطوات التقدير أو ( النقد ) في قراءتنا للرباعيات ..

---

\* في اتجاهات النقدية والحديثة ( الحديثة ) لأن قد ما بعد الحديثة يقوم على التفكيك لا التحليل .

١- القراءات التأملية : تعطينا المغزى والمغزى يمثل في أن الشاعر يريد أن يقول لنا إن الإنسان مجر وليس مخيراً . وهو مغزى فلسفي متصل بتأمل الكون أحوال الإنسان فيه (تفاعلات الإنسان مع الكون ودوره في حركته ) .

٢- القراءات النقدية : تعطينا الكيفية التي حقق بها الشاعر هذه المقولة : ( الإنسان مسير وليس محسوراً ) بحيث يمتنع عن طريق الأسلوب أو الشكل الذي ابتكره ويقنعنا بصدق هذه المقولة التي تبناها ( صدقها الفني قبل صدقها التاريخي ) عن طريق مدى امتزاج الشكل مع المضمون وتوحيدهما ، حتى تتمكن بعد ذلك من تقدير قيمة إبداعه وتحديد نوعياته بعد التماس أسباب اختياره لعناصر الشكل واستخلاص أسباب الإبداع الذاتية والموضوعية .

- دون أن يكون الهدف من ذلك عائداً على الشاعر أو المبدع وإنما - في نظر النقد - إلى الكشف عن أسباب استمتاع القارئ للشاعر أو المبدع موضوع النقد .

### الرابعة في منظار النقد السيميولوجي :

إذا نظر الناقد إلى مطلع الرابعة من منظار السيميولوجية لماذا يجد :

" مرغم عليك يا صبح مقصوب يا ليل "

أولاً : عناصر الشكل ( المادة ) :

١- لفظان مترادفان معنوياً يترادفان للناسر السيميولوجي ( يعطيان معنى واحداً وهو الإرغام ) وهما لفظاً : ( مرغم ) و ( مقصوب ) يتكرر في كل لفظ منهما حرفان هما : ( الميم ) و ( اللين ) مع دائرية لفظ ( مرغم ) حيث بدأ بالميم وانتهى بما مع اختلافهما رسماً في الكتابة .

٢- لفظان متقابلان معنوياً ( يعطي كل لفظ منهما معنى نقيضاً للآخر ) : ( صبح ) و ( ليل ) .

٣- ثلاث أدوات للربط : (على) و(يا) مكررة للفتحة (صبح) و للفتحة (ليل) .

٤- حرف ( الحاف ) للخطاب .

ثانياً : الشكل :

هو شكل دائري الأسلوب حيث بدأ بالإرغام مع تنويع أداة التعبير عن الإرغام تبعاً لتسارع الزمن الذي تجري فيه عملية الإرغام ( الصبح ) و ( الليل ) وهما عنصران اليوم ؛ والإرغام

( الموضوع ) متكرر والزمن مختلف والأداة مختلفة ، وبذلك جمع الشكل بين : التكرار والتنويع والتناقض في وحدة اليوم بصبحه وليله .

ثالثاً : التعبير :

التعبير هنا تنقصه السببية لأنها غير موجودة في السياق فقد وصلنا أن المتكلم مرغم على الحياة ولم يصلنا سبب إحساسه بذلك وإن كان التعبير من حيث الشكل يحمل قيماً جمالية تعطينا الإمتاع ولكنه لا يعطينا الإقناع .

رابعاً : التقدير :

بدأت الرباعية بالنتيجة دون مقدمات أو دوافع ، لأن الدافع غيبي فالإرغام أحد أدوات الجبر ، والجبر كما يقول المعري في صدر " رسالة الغفران " هو الله .

خامساً السببية :

وتتحدد أسباب الشاعر التي دعت به إلى قوله في السطر الشعري الأول من الرباعية من خلال فهم شكل الجبر .

أ ) شكل الجبر :

وتظهر صورة الجبر في السطر الشعري الثاني من الرباعية نفسها

" لا دخلتها برجليه ولا كان لي ميل "

وهنا يتحدد شكل الجبر .. فهو قد حل في ميلاده حملاً كما حل في موته حملاً دون أن تكون له إرادة في ذلك .

ب ) أسباب الإرغام :

لم يدخل إلى الحياة على رجليه ولم تكن له رغبة لو كان قد غير ، إنما دعوته عنوة وخرج منها عنوة ، وبذلك تتحدد سببية الشكوى أو الرفض . هذا من حيث الموضوع، أما من حيث الشكل .

ج ) الشكل :

استخدام أسلوب النفي مكرراً للمعنى مع تنويع في أداة التعبير عن الرفض :

" لا دخلتها برجليه ولا كان لي ميل "

لعدم الرضا مؤكداً بالتكرار المعنوي بأسلوب فيه تنوع .

د ( التقدير :

إن التقدير الموضوعي يضعه في مرتبة الرفض للجبر الغيبي حيث أجبر على الوجود في الحياة وأجبر على الخروج منها . وذلك يضعه في إطار فلسفة التشاؤم .  
والتقدير الأسلوبى : يضع الشكل في دائرية الأسلوب ، حيث الرفض في صدر السطر الشعري والرفض في نهايته .  
سادساً : أداة الجبر :

يحدد الشاعر أدوات جبره على الحياة والموت :

" شايلى شيل دخلت أنا للحياة وبكره ح أعرج منها شايلى شيل " عناصر الشكل ( المادة ) :

استخدام الفعل والمفعول المطلق في تحديده لأداة الإيجاب " شايلى شيل " في حالة ميلاده وتكرار الأسلوب نفسه في حالة موته . فالتكرار التوكيدي الذي تآزر فيه المفعول المطلق مع الفعل " شايلى شيل " يمسد حالة الإرغام ويؤكد حالة الرفض مع المعجز عن المقاومة ، لأن الإرغام غيبي وليس في مقدور الرفض مقاومة الغيب وقدره .  
التقدير :

يتحدد فعل الإرغام في " شايلى شيل " ويتقابل أو يتعارض الهدف من " الشيل " : فهو مرة لإدخاله إلى الحياة عنوة ، وهو في المرة التالية لإخراجه من الحياة عنوة وبذلك يتحقق الإمتاع عن طريق السياق وفهمه من خلال ثقافة التأمل عند المطلقى كما يتحقق الإقناع من خلال الترابط المعنوي لمادة عرض القضية ومنطقية العرض .

سابعاً : اختلاف القراءة الشعرية عن القراءة الدرامية : ( إشكالية الصوت والفعل ) :  
وتختلف القراءة الشعرية للنص عن القراءة الدرامية ، إذ تحظى الأولى بالموسيقى اللفظية وترفض الثانية الإرتان . إذ تركز القراءة الدرامية على مناسق القول في كل جملة ( ومناسق القول هو الفعل ) على اعتبار أن الأداء التمثيلي في المسرح وفي فنون الدراما يعنى بالنقلات الشعرية والمعنوية ولا يحظى بالموسيقى التي هي عماد الشعر لأن الموسيقى تعوق حركة المعنى .

---

إظهار موسيقى الشعر على حساب المعنى .

## المسكوت منه .. بين هوية الأداء وهوية المتلقي :

قراءة صوتية تعبيرية درامية :

إن أول ما يركز المؤدي عليه عند أداء مقطوعة شعرية أداءً شعرياً هو موسيقى الشعر إذ إنها تشكل العمود الفقري لفن الشعر إلى جانب التظليل الأدائي للصور والأخيلة، وبذلك يقتصر تركيز المؤدي ( مناط أدائه ) على إبراز جماليات القصيدة أو المقطوعة الشعرية ، التركيز على القيم الأسلوبية والجمالية ، بغض النظر عن عدم اكتمال التعبير المعنوي في تحديد مناطق الصوت ومناطق الصمت في أداء المؤدي .

أما الأداء التعبيري الصوتي لمقطوعة شعرية فيركز على المعاني والقيم الموضوعية بغرض خلق تأثير وجداني لدى المتلقي أو خلق تأثير وجداني إدراكي ، من هنا تتحدد مناطق الصمت وفقاً لأكتمال التعبير المعنوي في الأداء .

وتعتمد الأداء التعبيري الدرامي الصوتي والحركي على تحليل النص الأدبي الشعري للوقوف على المفزى العام مروراً بدلالات المعاني الفرعية وصولاً إلى المعنى الكلي للنص أو انطلاقاً من المعنى الكلي للكشف عن سر ارتباط المعاني الفرعية به ودور ذلك الارتباط في تأكيد المعنى الكلي . ومعنى هذا أن المؤدي ملتزم في تحليله إلى وقتين مرتبطتين ببعضهما البعض ، الأولى وقفة في استجلاء القيم المعنوية وأخرى في استجلاء كيفية ارتباط تلك القيم المعنوية الفرعية بالقيمة المعنوية المراد التأثير بها على المتلقي ، والوقوف عند الكيفية نوع من فحص تقنيات الشكل وخصائص أسلوب إبداع البديع لذلك النص موضوع الأداء . لماذا عن المفزى أو المعنى العام في تلك الرباعية؟

وماذا عن تقنيات الأسلوب :

- أ ) المفزى : إن المفزى الذي يمكن استخلاصه من الرباعية يتمثل في أن الإنسان مسير وليس محيراً
- ب) مظاهر الجبر : لم يدخل الإنسان إلى الحياة على رجله ولم تكن له رغبة لو كان قد خير ، إنما دخلها عترة ، وبذلك تنفي السببية .
- ج) شكل الجبر : محمولاً في ميلاده ومحمولاً في موته .
- د) الأثر المطلوب : التعبير عن رفضه ، لأنه أجبر على الحياة وأجبر على مفادتها . أو التعبير عن الاعتراض وهو لون غف من ألوان الرفض .

## علاقة الشكل بالمضمون :

تبدأ الرباعية بالنتيجة وتنتهي إما من خلال دائرية الأسلوب . فالبداية نتيجة والنهاية نتيجة . في تكرار الأسلوب أو ارتداد وجهه على ذنبه . الإرغام في بداية العمر والإرغام في نهايته . إذن فالإرغام هو الدلالة وهي متصلة بالرغم ( المعبر بالكلام عن حالة الإرغام ) ورابطة الاتصال بين زماني الإرغام هي ( ياء النداء ) .

ويشكل التكرار في كيفية الميلاد والموت أو الدخول والخروج ( شايلى شيل ) وهو تكرار التوكيد على الكيفية ( بالمفعول المطلق ) إلى جانب التكرار في فعل الدخول و (الإرغام ) و ( الغصب ) والتضاد الذي يصنع لوناً من ألوان التوزيع بما يؤكد الفرق بين الوجود واللاوجود ، حيث يجمع الأسلوب تناقضين في وحدة وذلك كله مناط تعبير عن القيمة الجمالية في الرباعية .

مناط التعبير :

في لفظي الإرغام : ( مرغم ) ( مفصوب ) يكمن مناط التعبير ، ففي طيات اللفظ شكل الأداء وأسلوب التعبير ، ففي مادة مرغم دائرية حرف " الميم " وهذه الدائرية تصنع مزاجية الفعل ولي مادني ( مرغم ) و ( مفصوب ) اتصال الحرفين الآخرين من اللفظة الأولى ( مرغم ) بالحرفين الذين تبدأ بها اللفظة التالية لها مباشرة في نسق السطر الشعري ( مفصوب ) مع تعاكس ترتيب الحرفين ( الميم والفين ) في اللفظة الأولى و ( الميم والفين )

من اللفظة الثانية ، ولي تكرار حرفي ( الميم والفين ) في اللفظتين وهما مناط القول دلالة فعل الجبر . وتلمح في هذه الرباعية استخدام جاهين لميل فن الموالم للتقطيع الذي يظهر في النطق لا الكتابة ، وهو تقطيع يكشف الحالة ، ويزيد من ألوانها المبهجة ، ومن ثم الشعور بالسعادة والفرح ، أو يزيد بها دقة ومن ثم يؤمس كما هي الحالة في رباعيتنا تلك التي لو قطعت لفظتها الأولى إلى قسمين متساويين لصارتا هكذا : ( مر ) - ( غم ) وهنا - كما في الكيمياء - تم تفكيك المركب ( مرغم ) إلى عنصريه الأولين ، وهذه المعاني الثلاثة (المر) و (غم) و (الإرغام) تفصح عن عمق الأناسة فتأثت من حواسه الرئيسية متعمسة داخل هذا الشعور البغيض ، فالمر يتبع حاسة التذوق ، والغم يتبع حاسة البصر ، والإرغام يتبع حاسة اللمس . الذي قد يكون له قوة الدفع .

## الحالة الشعرية في أداء الرباعية :

هي حالة شعورية واحدة ، وهي حالة الإرغام الذي يؤدي إلى الشعور بالقهر مع الرضا ، لأنه قهر غيبي في عرف المؤمن وبقينه ، فالإيمان يكبت الشعور بالقهر ، ويفرض الرضا والإذعان ؛ في حين أنه مطالب برفض الإذعان إلباتاً لإرادته البشرية .

ويجوز الأداء لإنبات حالة الشعور بالرفض وإظهار عدم الإذعان ومن ثم يتخذ التعبير هيئة المقاومة ، وبذلك يصنف الأداء ضمن الاتجاه التفكيكي ، لأنه يناقض المعنى الكلي الذي يرمي إليه ظاهر النص . ويتحقق ذلك إذا اتخذ الأداء طابع السخرية أو وقف عند طريقة المدرسة الصوتية وبذلك يحول دون وصول الأثر الذي يطلبه المؤلف .

أما أداء النص بما يترجم الأثر الذي يطلبه ظاهر معنى النص ( الرباعية ) فيجب أن يتسم بالثقة إلباتاً لرسوخ فكر القائل ورسوخ يقينه . والثقة فيها وزانة تتحقق بهطء الأداء ، والميل إلى عاطفة الحزن لأن الجبر لا يفرح والإرغام لا يفرح ، لذلك يكون إيقاع الأداء معبراً عن حالة حزن مع تسليم ورضا ، لأنه قدر الله . وذلك يتمثل في التعبير الصوتي ، كما يتمثل في التعبير الحركي عن معنى الرباعية ذاتها ؛ للدلالة على أنه إنما يفلس الحياة والموت . وفي الفلسفة تأمل ، ومع التامل تحمل حركة الفكر والصور الذهني عمل التصوير وحركة الجسم .

## الأساس النظري للأداء التفكيكي للرباعية :

في تكرار معنى الإرغام بلفظة ( مفصوب ) تظهر المبالغة ، والمثل يقول ( الشيء إذا زاد عن حدة القلب إلى ضده ) ولفظة ( مرغم ) فيها دلالة كاثية على معنى الإرغام ، من هنا تصبح لفظ ( مفصوب ) زائدة عن الحاجة عند الدلالة على معنى الإرغام وإذا كان حدوث الإرغام مرة واحدة يدل دلالة كاثية على النفاء معنى الرضا فإن تكرار معنى الإرغام بلفظة ( مفصوب ) في زمنين يشكلان النهار كله ( صبح ، ليل ) أو العمر كله ما يؤكد انقلاب معنى القبول إلى ضده ، وهو الرفض والتمرد على فلسفة الإرغام في الوجود وفي اللاوجود .

وخلاصة القول إذن تتمثل في فهم دلالة تكرار المعنى فهماً يناقض باطنه ظاهرة .

ويتضح الأساس النظري للأداء التفكيكي للرباعية من النص نفسه :

الأساس الأول : في عدم رغبته في التقدم إلى الحياة .

الأساس الثاني : في هيئة دخوله إلى الحياة ( حُمِلَ حملاً ) ولم يدخل على قدميه .

الأساس الثالث : في عدم رغبته في الخروج من الحياة .

الأساس الرابع : في هيئة خروجه من الحياة ( حمل حملًا ) ولم يخرج على قدميه

### **الخصيصة الجمالية للرباعية :**

تكمُن في تدرج الخواص البشرية وإلحاق الإنسان الدائم خلف المعرفة دون أن يحملها بشكل تام ولهاي . وهو يتدرج من خاصية إلى أخرى :

من خاصية الدهشة إلى خاصية التأمل إلى خاصية التساؤل التي تسلمة إلى خاصية الجدل الذي يؤدي به من جديد إلى خاصية الدهشة والتعير . ليجد نفسه في النهاية يتحرك في دائرة مفرغة .  
إن الإنسان يظل ما عاش متساقلاً لأنه في كل مرة لا يجد جواباً أو لا يقنع بالإجابة فيصبح السؤال جدلاً ، والجدل قائم على الشد والجذب بين طرفين أو أكثر والجدل يبرز الحجج ويكشف عن البراهين في محاولة انتصار طرف على الطرف الآخر ، ومن هنا يمتنع الاقتناع على طرفي المبادلة وتتمتع الإجابة ومن ثم يدور الفعل في دائرة الخيرة .

خاصية الأسلوب :

تأكيد دائرية المعنى ، بداية مندهشة ، ونهاية مندهشة :

إن الدهشة هي السمة المشركة التي تحيط بالغموض في كل الرباعيات ، وهي صمة تظهر مع السطر الشعري الأول للرباعية :

" مع إن كل الخلق من أصل طين " وحدة الخلق والخالق والمخلوقات ومادة الخلق وكيفية الخلق مع التدرج والتبيان .

" عجيبي عليك .. عجيبي عليك يا زمن " حيرة الاختيار مع وجود القهر .  
" سنوات ولمايته علياً فوج بعد فوج " العجز عن إرادة الفعل مع التدرج العمري والتدرج لغوي .

" وأنا في الضلام .. من غير شعاع يهتكم "

الإنسان يرم في جميع الأحوال في حالات الجبر وفي حالات الاختيار .  
" نظرت في الملكوت كثير وانتشغلت " حيرة الإنسان أمام الكون في ظل محدودية المعرفة البشرية وضخامة الكون على الرغم من تدرج الخواص البشرية .

" خرج ابن آدم من العدم قلت ياه وجسيم ابن آدم للعدم قلت ياه "  
حيرة الإنسان بين دورة الحياة والموت .  
" ضريح رخام فيه السعيد الدفن وحفرة فيها شريد من غير كفن "



وحدة المصير الإنساني وطبيعة الدفن .

- " ياما صادقت صحاب وما صحبهمش " حيرة الإنسان بين حالات الفرح وحالات الندم .  
" والكون ده كيف موجود من غير حدود " محدودية العلم مع اتساع الكون ولا محدوديته .  
" غدر الزمان يا قلبي ماغوش أمان " حيرة الإنسان ما بين الإيمان والإلحاد .  
" يا باب أيها مقفول . امشي الدخول " حيرة الإنسان أمام الانتظار والأمل والدعشة .  
" أنا شاب لكن عمري ولا ألف عام " حيرة الإنسان بين الجار بالشكوى والصمت .  
" أحب أعيش ولو أعيش في الغابات " حيرة الإنسان بين مضمون الحياة وشكل الحياة .  
" سهر ليلاني وياما لفتي وطفلي " حيرة الإنسان بين الإقدام والخوف .  
" كان فيه زمان ساحلية طول فرسخين " خوف الإنسان من خرافة هو صانفها .  
" عجبني كلمة من كلام الورق " حيرة الإنسان بين الالتزام والالتزام .  
" ربة قرازة وقلبي فيها الخشخشة " الحيرة أمام بشرية صنف من الناس ووحشية صنف آخر .  
" قالوا الشقيق ييمص دم الشقيق " التصعب من استغلال الإنسان لأخيه الإنسان .  
" بين موت وموت .. بين النيران والنيران " الحيرة أمام وحدة المصير الإنساني .

إن المسكوت عنه في رباعيات صلاح جاهين هو الذي يحدد هوية الفكر ، ويحدد هوية المتلقي هوية المسكوت عنه .

" مع أن كل الخلق من أصل طين " وكلهم يقولوا مغمضين  
بعد الدقائق والشهور والسنين " تلاقي ناس أشرار ولس طيبين

عجبي "

هوية الفكر في الرباعية :

إن مادة الخلق واحدة ، وهيته الخلق في بدايتها واحدة مع تبين شكل الخلق ، وكيفية الوجود واحدة ، والتدرج في الوجود واحد مع تنوع المخلوقات وتنوع نوعياتها وصفاتها ( وحدة الخلق) ملازمة لوحدة المخلوقات ووحدة الزمن قائمة مع تبين حالات الخلق .

تبرز قيمة التدرج الحيائي الموضوعي في هذه الرباعية كما تبرز قيمة التدرج الأسلوبي والجمالي

" سنوات وفاتيها عليا فوج بعد فوج " واحدة خدعتني ابن والثانية زوج  
والثالثة أب خدعتني والرابعة إيمه " إيه يعمل اللي بيحلفه موج لموج ؟

عجبي "

تدكس الرباعية وحدة الجنس ( الأنثى ) مع تنوع هويتها ( أم - زوجة - ابنة عشيقة - حفيدة - صديقة - زميلة - جارة أو حماة أو جدة )

### الخلاصة :

هي وقوع الجبر عليه في ميلاده ووقوعه عليه بعد موته ، والمغزى تأكيد يقين الموت بعد تأكيد يقين الجبر ، ومن ثم يكون فعله ما بين حياته وموته ليس من اختياره وبذلك يضع المؤلف على شاشة ذهن المتلقي الدهشة !!

الدهشة من القول بمحاسبته عن فعله ما بين ميلاده الجبري وموته الجبري ، ذلك أن الجبر ينفي عنه نتيجة فعله ، لأنه وجد ليفعل ووجوده كان بالإرغام . تلك هي الإشكالية التي يلزم القارئ لنفسه أو القارئ لغيره بأسلوب جمالي أو نقدي أو تعبيري أو فلسفي . وهي قراءة ليست للجميع لأنها قراءة نظر وتأمل واجترار وموقف ، يلتزم بها القارئ للرباعيات بنص الرباعية الآتية :

نظرت في الملكوت كثير وانشغلت      وبكلمة ليه وعشان إيه سألت  
اسأل سؤال والرّد يرجع سؤال      واخرج وحيوتي أشدّ مما دخلت

عجبي \*

إن القارئ يمر بأربع حالات شعورية أوجدتها أربعة أفعال تولدت عنها أربعة أفعال :

فعل النظر المتأمل : الذي تولّد عنه الدهشة أو الحيرة .

فعل الكلام : الذي يتولد عنه التساؤل

فعل السؤال : الذي يتولد عنه الاعتراض

فعل الاستخلاص : الذي تولدت عنه الحيرة.

منذ دائرية الأسلوب حيث الحيرة في بداية الرباعية هي مسبب النظر في الكون والحيرة في نهاية الرباعية حيث انعدام وجود إجابة عن سؤاله .

ومع الدهشة والحيرة ينطفي اليقين ، لأن الإجابة الشافية والمقتعة هي التي تصنع الرضا ، الذي إن ترسخ استحال إلى يقين بسبب محدودية المعرفة - شرعية لأن اليقين يتحقق بتمام المعرفة واكتماها ولأن المعرفة لا تكتمل عند واحد فاليقين يمتنع

## رباعيات الخيام بين جماليات شعر الفصحى وجماليات الرجز

المهاد :

كنت قد طلبت من شاعر العامية ( الرجال ) الصديق مكرم عبد المنعم جمع الإنتاج الرجزلي السكندري - حين كنت رئيساً للمركز القومي للمسرح والموسيقى والفنون الشعبية بوزارة الثقافة - فاجتهد رحمه الله في ذلك ونشط وروصد ما يقرب من خمس وثلاثين ومائة رجزال سكندري ، وجمع الكثير من الأرزجال ، ومعها ثلاثة إصدارات لصياغات رجزلية مختلفة لرباعيات الخيام اعتماداً على ترجمة الشاعر أحمد رامي .

وكنت أطمح في أن يكتب مكرم دراسة تحليلية نقدية للصياغات الثلاث ، غير أن المنية لم تسعفه في إنجاز ما وعد به ، فلم أظفر من جهده سوى مقدمة الدراسة ، الأمر الذي حثني بمسؤولية الموازنة بين المعالجات الرجزلية الثلاث لرباعيات الخيام ومقارنتها بترجمة أحمد رامي ، والموازنة بين ترجمة رامي وترجمة وصفي النل ( عرار الأردن ) في دراسة جمالية تقنية ، تقريباً لقيمة الإبداع الخيامي وإبداع الترجمة الرامية ، ومحاولات رجزالي الإسكندرية ( رندي عبد الرحمن - أحمد حجاب - محمد ربحا ) في إبداع الرباعيات في صيغة رجزلية شعبية .

### مقدمة الدراسة :

الرباعية لون من ألوان الشعر الذي ارتبط في ثقافتنا المعاصرة باسم أحد رامي من خلال ترجمته لرباعيات عمر الخيام ( غياث الدين أبو الفتح بن إبراهيم الخيام ) كما ارتبط فن شعر الرباعيات بوجودنا وذوقنا الموسيقي بصوت سيدة الدناء العربي أم كلثوم الذي شدا بالحنان للموسيقار رياض السنباطي لتلك الرباعيات فأثر بها وجدان رجل الشارع في عالمنا العربي قبل أن يتأثر بها المثقف العربي .

والرباعية ، هذا اللون الشعري الفريد ، لون من ألوان الإبداع الشعري الذي يدخل في الكتابة الشعرية ضمن السياق السهل الممتنع في ذات الوقت ليس من ناحية التكنيف الفكري للتجربة الإنسانية العريضة للمسورة الحياتية والمعرفية للإنسانية ككل وليس للتجربة الإنسانية للشاعر نفسه ؛ وإنما من ناحية الأسلوب الشعري المكثف والقادر على حمل ذلك التكنيف الفكري

\* بقلم شاعر العامية السكندري مكرم عبد المنعم - رحمه الله -

لتجربة الإنسانية في رحلتها عبر العصور . لذلك تميزت كتابة الرباعية الشعرية بخاصية الأسلوب .  
الذي انبنى على معمار شعري تأسس على أربع شطرات على النحو الآتي :

الشطرة الأولى : تنتهي بقافية معينة .

الشطرة الثانية : تتماثل مع الشطرة الأولى في القافية .

الشطرة الثالثة : تختلف القافية فيها عن الشطرتين - الأولى والثانية -

الشطرة الرابعة : وهي الأخيرة لقافيتها تتماثل مع الشطرتين الأولى والثانية .

ولقد استهوت رباعيات الخيام من حيث موضوعها ومحور أفكارها عدداً من شعرائنا الذين يكتبون ( الزجل ) في الإسكندرية ، منهم : ( رشدي عبد الرحمن - أحمد حجاب - محمد رضا ) .

كما استهوى الشكل الشعري للرباعية عددٌ من كبار شعرائنا المعاصرين ، وإن اختلفت في مضامينها وأفكارها عن المضمون الفكري لرباعيات الخيام ومنهم شعراء العامة المصرية (صلاح جاهين ، وفزاد قاعود ) أما زجالو الإسكندرية السابق ذكرهم فقد عالجوا رباعيات الخيام نفسها مضموناً وقالباً شعرياً مع إسقاط ذات كل منهم بالطبع على صياغته لتلك الرباعيات .

ففي تناول زجال الإسكندرية ( رشدي عبد الرحمن ) للرباعيات جاءت الصياغة بطريقة غير تقليدية - طريقة تخالف وضع الشطرات - بل في البحر المستعمل في الرباعيات - على عكس ما فعل أحمد وامي الذي استعمل نفس البحر الذي صاغ منه عمر الخيام رباعياته .

والنزم أحمد حجاب في صياغته الزجلية لرباعيات الخيام بنفس البحر الذي استعمله الخيام وامي . وكذلك النزم محمد رضا بالبحر نفسه وهو البحر البسيط - بحر الموال المعروف - وهو البحر الملائم للرباعيات تتلأف فيها من حكم ومواعظ واستمتاع بالحياة وأخيراً التوبة .

لقد استعمل رشدي عبد الرحمن بحراً مختلفاً وهو بحر المتدارك ذلك البحر الذي يوحى بالتأمل والروح . فقد صاغها هكذا :

الشطرة الأولى : لها قافية معينة

الشطرة الثانية : تختلف عن الأولى في القافية

الشطرة الثالثة : تتماثل الشطرة الأولى في القافية

#### الشطرة الرابعة : تماثل الشطرة الثانية في القافية

وهكذا حدّ رشدي عبد الرحمن عن القاعدة المعروفة في صياغة الرباعية - في نفس الوقت الذي كان فيه ممكناً من روح الرباعيات وفلسفتها ، وأيضاً جمالياتها .

فإذا عدنا إلى معنوى الرباعية لمجملها تتضمن لقمة قصيرة جداً - ذات فكرة مختصرة - أو أكثر من فكرة تحوي فلسفة عميقة حيث تبدأ الفكرة مع الشطرة الأولى ، لتنتهي بالشطرة الرابعة والأخيرة . والرباعية الواحدة مستقلة بنفسها ، إذ ليس لها تكملة في رباعية تالية عليها .. ومن المعارف عليه في صياغة الرباعية أن تكون آخر شطرة هي أقوى شطرة ، وأعمقها فكراً . وإذا شبهنا الرباعية بسيناريو درامي ، نستطيع أن نقول إن الشطرة الرابعة والأخيرة هي التي توجد لها الحكمة . وليس ضرورياً أن تكون النهاية هي جواب عن السؤال أو الأسئلة التي طرحت بالشطرات السابقة لها ؛ بل يمكن أن تكون هي أيضاً سؤالاً جديداً مضافاً . كما يمكن أن تكون سؤالاً أكثر عمقاً وأشد حيرة من الأسئلة السابقة التي تطرحها الرباعية .

ويعني آخر لأن الرباعية - في نظري - مثل النكتة المصرية الصميّة - مكثفة ومحتاج إلى تركيز فكري في صياغتها وفي تلقاها - فالكنتة دائماً تكون لهايتها هي أقوى ما فيها وأجمل ما فيها - والقياس مع الفارق - .

### **ثانياً : الموازنة بين رباعيات الخيام في ترجمة رامي وصياغتها بالزجل**

الرباعية الأولى بترجمة رامي :

صمعت صوتاً هائلاً في السحر	نادى من الغيب غفاة البشر
هبوا املئوا كأس المني قبل أن	تفلا كأس العمر كف القدر

الرباعية الأولى بصياغة رشدي عبد الرحمن الزجلية :

هون على نفسك ليه همك	وانتهز الفرصة دي ما تلومشي
بكره تراب قبرك ح يملك	وتطول نومك ما تنامشي

الرباعية الأولى بصياغة

أحمد حجاب الزجلية :

جمعت صوت في السحر بينادي ع النائمين  
يصحي أهل الهوى وبه الغاليلين  
أملوا كاسات الصفا واقتنوا بأيامكم  
دنيا روال تنتهي وأهل العقول عارفين

الرباعية الأولى بصياغة

محمد رضا الزجلية :

فتح يا لأم وكحل بالجمال عينك  
الكون بنور الضحي صبح على جبينك  
وأم الشعور الذهب جاتك يوم نادي  
والورد في لمها زاهي في بساتيك

الموازنة التقيدية بين الترجمة

والصياغة الزجلية :

وجهة الخطاب : إن ترجمة رامي للرباعية التاسعة والثمانين من رباعيات الخيام لا توجه الخطاب وجهة مباشرة تقصد مستقبلاً محدداً لمضمونه ولكن الخيام يرسله بنفسه لنفسه على هيئة مناجاة للنفس ، كما لو كان المتحدث ( الخيام ) يروي حلماً أو رؤية رآها ، يرويها لنفسه أو يرويها لغيره فمن هو قريب من نفسه ، في أسلوب حكيم سردي يصف حالة مضت في يقظته السلبية أو في رؤيا منام . وذلك مخالف لأصل الخطاب في رباعية الخيام في لغتها الفارسية حيث يأتيه الصوت من الحانة دون تحديد لشخصية صاحبه والشاعر (الخيام) صاحب هذه المناجاة هو جهر ذلك سلفاً ~~باعتباره~~ صاحب الصوت الذي هتف به في السحر ( في ترجمة رامي ) ، بمعنى أنه هو وحده الذي تلقى خطاب الصوت القادم من عالم الغيب وقاصداً بخطابه هذا مناداة غفاة البشر دون غيرهم . ولما كانت الأمانة تقتضي من السامع الأول خطاب الصوت المتدب من الغيب لبث الرسالة أن يعيد نشر فعوى رسالة مندوب الغيب على اعتبار أن الوسيط الغيبي قد حمله أو وسطه لحمل فعوى رسالة الغيب إلى أسماع غفاة البشر ، لذلك فهو يعيد على المتلقي نشر رسالة الوسيط الغيبي الذي تندبه . وإذا كانت لندوب الغيب القدرة على نقل الرسالة إلى الوسيط ( الخيام ) عن طريق حلم يقظته أو عن طريق رؤيا في المنام ، فنلك قدرة لا يستطيعها ( الخيام ) الوسيط ، ولا

يستطيعها بشر غيره ، لأنه ليس وسيطاً من عالم الغيب . هذا من ناحية الطرف الأول لي عيب الاتصال الخطائي . أما من ناحية الطرف الثاني (المستقبل ) المنهم بالغفلة أو بعدم البقطة ( غفلة البشر ) لتقاعسهم عن تجميع كؤوس المني ، والذين يكون على الوسيط الثاني (وسيط وسيط الغيب : الخيام ) منهم على ملء كأس المني فهم لا شك أولئك الجميع من البشر الذين لا تشغلهم ملاهي الحياة وملاذها ومن يكونون ياترى هؤلاء الغافلين ؟!

أولاً : حول صياغة حجاب الزجلية :

وإذا كانت الصياغة الزجلية التي صاغها أحد حجاب للرباعية قد اعتمدت توجيه الخطاب - فحوى الرباعية - نفس الوجهة التي اتجه إليها خطاب رباعية الخيام تلك ، إلا أنه صنف المختصين بالخطاب ( الناثمين ) صنفين أولهما ( أهل الهوى ) وثانيهما ( أهل الغفلة ) وقصر معرفة محوى الخطاب على ( أهل العقول كشهود على مصداقية فحوى خطاب حامل صوت السحر الذي يمهده الزجّال (حجاب ) ، فملء كؤوس الصفا يؤدي إلى هتافه إلهام الشارب من تلك الكؤوس . ومبدأ السببية قائم في صياغة الخطاب في الأصل (رباعية الخيام ) وفي الصياغة الزجلية ؛ ذلك أن الدنيا زائلة وذلك سبب كاف - من جهة نظر الغيب ومن جهة (أهل العقول ) - وهم الذين سبقوا بالطبع إلى تجميع كؤوس الصفا .

وإذا كان أهل الهوى ليسوا في حاجة إلى الدعة إلى ملء كؤوس الصفا بحكم انتمائهم الذي أكسبهم الصفة التي أطلقت عليهم فأهل الهوى ( العشاق ) يعيشون حياة الصفا سواء بالكؤوس المادية أو بالكؤوس المعنوية ، فإن توجيه الخطاب إليهم في غير محله لأقم بحكم حاملهم ليسوا غافلين عن المتعة والصفا ، إنما الغافل عن المتعة والصفا هم طائفة أو نوعية من غير ( أهل الهوى ) .

أما الغافلون فمن ماذا هم غافلون ؟ هل هم غافلون عن ممارسة الهوى ؟ أم أنهم غافلون عن اللهو والمتعة الدنيوية ؟ أما قوله ( دنيا زوال تنتهي وأهل العقول عارفين ) فهو يقصر معرفة زوال الدنيا ويقين الموت على طائفة من الناس غصهم بالعقل ، في حين أنه ما من إنسان إلا ويعرف تمام المعرفة أن كل شيء إلى زوال . وحجاب هنا أيضاً وسيط ، إذ أنه نياحة عن الناثمين جمع صوتاً في السحر .

ولأن هذه الرباعية كما ترجمها رامي واتخذنا أم كلثوم مستهلاً لفناء رباعيات الخيام هي الرباعية التاسعة والثمانون من رباعيات الخيام<sup>١</sup> حسب تصنيف الخيام نفسه في متن رباعياته، وهي التي ترجمها مصطفى وهي التل هكذا :

" سمعت في السحر صوتاً مصدره حانتنا

يقول لي : هلم أيها الجنون الخليع

غلاً لداحتنا جراً ،

قبل أن تفيض كزوس حياتنا موتاً ! "

من الواضح أن ترجمة رامي لم تكن ترجمة حرفية ولكنه ترجم روح المعنى في الرباعية لأن مصدر الصوت في الرباعية الأصلية جاء من الحانة في حين أن مصدره عند رامي هو هاتف غيبي وهو عند حجاب مجهول المصدر .

وإذا كان هذا ما لجده من اختلاف بين رامي في ترجمته لتلك الرباعية الخيامية وأصل الرباعية ، واختلاف بين الصياغة الزجلية لحجاب وترجمة رامي وأصل الرباعية . فماذا في صياغة محمد ربحا وفي صياغة رشدي عبد الرحمن الزجلية للرباعية نفسها ؟

ثانياً : صياغة محمد ربحا الزجلية للرباعية :

وجبة الخطاب : يوجه ربحا الخطاب بصوته هو فالزجال نفسه هو مصدر الأمر :

" فتح يا نايم وكحل بالجمال عينك "

إن طلب البقطة هنا لا يدعو إلى المداومة على كأس ، ولكنه دعوة لمشاهدة شيء ما جميل قد يكون الطبيعة أو الحياة أو أنثى جميلة وهي دعوة لم تأت في السحر ، ولكن في وقت الضحى . من الواضح من النطر الثالث والرابع من الرباعية الزجلية الرخاوية أن الدعوة تقصد الطبيعة ومشاهدة جمالها . وذلك بعيد كل البعد عن المعنى الذي أرادته الخيام في الأصل وفي ترجمة رامي ، أو في ترجمة وصفي التل وكذلك في الصياغة الزجلية لحجاب .

ثالثاً : صياغة رشدي عبد الرحمن الزجلية

<sup>١</sup> راجع رباعيات الخيام ، ترجمة مصطفى وهي التل ، تحقيق د. يوسف بكّار ، بيروت ، دار الجليل - عمان ، مكتبة الرائد العلمية ١٤١٠ هـ - ١٩٩٠ م. ص ١٥٤ .



للرباعية نفسها :

وجهة الخطاب : يوجه وشدي عبد الرحمن الخطاب بصوته لسامع يفترض أنه يواسيه فيما أصابه من هموم ويذكره بأن كل شيء إلى زوال .

" هوّن على نفسك ليه همك " فهو يطالب السامع الافتراضي بالامبالاة وانهاز لغوته على اليقظة الدائمة قبل أن يطويه نوم الموت الطويل : " وانهز الفرصة دي ما تدومشي "

لكن الخطاب لا يفصح عمّا سيجنيه المخاطب باليقظة الدائمة من امتناعه عن النوم!!

" بكرة تراب قبرك ح يلمك وتطول نومك ما تنامشي "

ليس هناك سبب نقمي في مخالفة المخاطب لسنن الطبيعة ناهيك عن عدم قدرة كائن من كان على الامتناع عن جريان إحدى غرائزه الطبيعية في مجراها امتناعاً متصلاً بإرادته .

## حتشسوت بدرجة الصفر بين

### درا ما مهدي بندق وجماليات فاروق حسني

حل نحن مجرد أمة استهلاكية تستهلك معارف الغير إنجازاتهم التكنولوجية ؟ وهل يصلح حالنا مع عصر إنتاج المعرفة والمعلومات التي بدونها لن يكون لنا مكان في الألفية الثالثة حيث أصبحت العنصة الكونية في يد الثورة المعلوماتية ، وما أدراك ما هي ؟ قطوف للأذكاء دالية ، وهل الذكاء إلا حركة عقل تأبي التسليم وتبذ الجمود وترفض الإذعان ؟

إن مهدي بندق في مسرحه يلح على العقل العربي أن يتخلص من ثقافة الإذعان فيتطهر من عادات وتقاليد وأفكار غير صالحة تنف بالزمان وبالمكان وبالناس حيث هم من آلاف السنين ، لذلك نراه معنياً بتصوير ما يطرأ على العقل من تغيير ويركز على شخصيات تاريخية مصرية وعربية أعملت أفكارها فصردت على ثقافة الإذعان وأضاعت فكرة مستقبلية لأنها ولم تلق غير العنت والقهقير والتصفية الجسدية ، نجد ذلك في ( ليلة زفاف إلكترا ) وعند ( غيلان الدمشقي ) و ( هيباشا ) و ( الملك تقي ) و ( إختاتون ) وأخيراً وليس آخراً عند ( حتشسوت ) . لكل شخصية تاريخية أعاد مهدي بندق تصويرها من منظور التفكير لا يستهدف بذلك خدمة التاريخ ولكنه يستشرف بها المستقبل ، لأنه وجد عندها من حيث هي رمز فاعل في تاريخنا القديم ملمحاً تنويرياً وأحياناً تنويرياً على التغيير متطلماً إلى المأمول ودافعاً في اتجاهه وعاملاً على تخليصهم لأنفسهم بأيديهم من ثقافة الإذعان بنفض غبار الرصويات الثقافية وكشفها وإزالة المعوق منها لنقدم الأمة .

فياهر ورم في ( رم على الدم ) ولادة إنسانية جديدة -متحررة من قيود الماضي ورصوياته . ( غيلان الدمشقي ) متحرر من فكرة الجبر -محطف بإرادة إنسانية حرة يدعو إليها ، و ( تقي ) يحمل مشروعاً تنويرياً يحول كل أفراد شعبه إلى علماء . ( إختاتون ) عاصم بسلطة تحول دون حلمه في الوحدة والسلام وفي إتاحة الفرصة لمشروع اقتصادي وعلمي يرتقي شعبه حمله إليه رسول من المستقبل . ( حتشسوت ) تتغير معارفها بابتعادها عن كرسي العرش وانضمامها إلى حياة الناس العاديين فتكون بذلك قد بدأت من درجة الصفر . ( وهيباشا ) لا تقيد نفسها بأيدولوجيا العقيدة السائدة لأنها عائلة والعلم يغير ويتغير ويتطور ويصحح ويخطئ والأيدولوجيا ثابتة لا تزال وذلك ضد منطق الحياة لأن الحياة تجدد دائم . وشخصيات مهدي

بندق المسرحية تؤمن بالمعلم لذلك فهي تعيش حالات قطيعة تقايلة مع نسق الثبات ، هي شخصية في درجة الصفر لأنها ولادة جديدة تدب في عالم جديد وتؤمن بالتعددية .

### بين قراءة النص وقراءة لوحة الغلاف :

إن قراءة نص مسرحية حشيسوت لا تفصل مطلقاً عن قراءة لوحة الفنان فاروق حسني التي تصدرت غلاف الكتاب الذي ضم بين صفحته نص المسرحية ، فإذا كانت ( حشيسوت ) مهدي بندق هي ولادة جديدة لحشيسوت التاريخ المصري حيث لتحت باباً جديداً دخلت منه إلى حياة البسطاء والعاديين من شعها الكادح ، فإن لوحة الفنان فاروق حسني هي معادل تشكيلي يبلغ شحوى مسرحية ( حشيسوت بدرجة الصفر ) لأنها ترى باباً يؤدي إلى مساحة داخلية مشعة بالياض .. يياض أقرب إلى الإضاءة التي تمثل المأمول المستقبلي . وهذا الباب هو وسيلة الولوج من واقع حالك السواد حاجب للإبصار وللرؤية وللحلم . هذا الباب بمثابة النور بعد غشاوة .

إن الحس النقدي السليم عند القراءة النقدية السيميولوجية للوحة يدرك من خلال تحليل عناصر التكوين اللوني في اللوحة التشكيلية ، قيمتها الدرامية التي تجمع بين تكوينات لونية يغلب عليها اللون الأحمر توحى بأنها كانتات هلامية في الفضاء اللامعالي المظلم في انتظار مسرب للخروج من هذه الحالة السيزيفية وهي تدور في الفضاء المظلم دوران قطيع السحاب في السماء . ولكنه سحاب أو قويعات دخان ليس لها لون الدخان ولكنها ناربة الألوان ( فاروقية التخليق ) بما يشي بأنها في حالة ثورة ورفض لوجودها في عالم مظلم أو في بحر الظلمات الفضائي وهي تحتضن فيما بينها حلمها أو إضاءتها ، فهي في حالة تخليق ثوري لمشروع ثورة يضاء . وما تلك سوى حالة الفكر المستقبلي الخلق في سماوات الحدالة ، بعد أن قطع الصلة بينه وبين المفردات القديمة فإذا بالواقع يفتح له باب المستقبل المضيء الذي حمل معه في تخليقه بصيصاً من نوره . هذا ما تمنحه لنا لوحة الفنان فاروق حسني وقد دار غلده واعتملت مشاعره وهو يبدع هذه اللوحة ( بتكوينات الدرامية التي هي أشبه بشخصيات درامية تعيش حالة الصراع المتنامي في حيز مكاني يبحث عن سبيل للخروج من كهوف الماضي وسراديه إلى عالم النور والنقاء ) قد التقى فكراً بما يدور في عقل الشاعر والكاتب المسرحي مهدي بندق - وفاروق حسني فنان متجدد بكل ما تحمله الكلمة من معنى ، فنان يضع نصب عينه المستقبل .. وتلك صفة أساسية تلازم كل فنان حقيقي . نعم لقد التقى فكر مهدي بندق الأديب الشاعر مع فكر فاروق حسني الفنان التشكيلي قبل أن

يكتب مهدي بندي مسرحيته هذه لأن الذي يتأمل لوحة الغلاف ويقرأ المسرحية يعود مرة أخرى بعد فراغه من قراءة النص المسرحي إلى إعادة قراءة لوحة الغلاف ، وحين يقرأها يعود مرة أخرى سرادة النص ليعيد قراءة المعنى

إن محاولة البطل المسرحي عند مهدي بندي للولوج من ظلمة الواقع إلى نهار البقطة المستقبلية يتواصل من خلاله مع المأمول ؛ تقابل بحسم تأمس على نظرية المؤامرة. فالتأمر في ( السلطانة هند ) منوط بالقبائل اليهودي وفي ( غيط العنب ) بالأجنبي وفي خيلان ( بالفنوصية ) ومشروع ( الملك تقي ) المستقبلي تحبته مؤامرة داخلية يديرها خاله مدير الشرطة والمشروع المستقبلي في ( إختاتون ) تحبته مؤامرة تدبرها نفرتيتي وقائد الجيش . ومشروع " فار " المستقبلي الذي يتناه تلميذها " فاروس " ثم تتناه حثشبوت تحبته مؤامرة خارجية يضعها أجنبي وينفذها تكنوقراطي يلاحظها ( عاتي ) ابن فار صاحبة ذلك المشروع المستقبلي ، والتي أهدت الصفر إلى الإنسان كي يتصر به على العدم . هذه السلسلة أو المساحة الزمانية أو التاريخية من التأمر الأسود التي تظهر طاغية في أعمال مهدي بندي المسرحية وفي مواجهة بصيص الضوء الخافت الذي تطله ثورية البطل في أعماله ، يماثل تمام المماثلة طغيان المساحة أو الخلفية اللونية السوداء في لوحة فاروق حسني التي تتجج حثشبوت مهدي بندي ، فالسواد الطاغية هو بمثابة المؤامرة التي تغلف المساحة المكانيّة الزمانية عبر التاريخ أمام بصيص النور أو التنوير الذي تطله البقعة الضوئية البيضاء المحلقة بين تكوينين أو ثلاثة تكوينات لونية ( فاروقية ) نارية مبكرة :

" سرسور : ماذا فعل الشاب الملقى في الجب ؟

عاتي : هو شخص أنست به موهبة في رسم الأوجه

وبطبيعة قلبي أسندت إليه وظيفة نقاش

فصور ماذا سجل فوق جدار المعبد خلصة !

سرسور : ماذا ؟

عاتي : اسم امرأة كادت تصبح زوجته في الشهر الماضي .

سرسور : بالجناساته !

عاتي : ( هامساً ) وبجانب صورة حثشبوت .

سرسور : ( متفجراً بالضحك ) ابن القحبة ! "

إن سرسور التاجر الأجنبي ( الصومالي ) صديق كبير المهندسين عاني وصديق عرش  
حتشبوت والمختلط إلى الصعود على سرير العرش الصومالي ، يخطط لرفيقه في التآمر ( عاني )  
خطة ينتفع بها من واقعة كتابة الفنان فاروس لاسم عروسه وحبيته التي ماتت دون أن يدخل بها  
على جدار معبد حتشبوت ، وإلى جوار صورة الملكة نفسها ليلصق التهمة ( بكبير وزراء  
حتشبوت ) الذي يتألمه على قلب الملكة وعلى عرشها وبذلك يخلو له قلبها وسرير عرشها معاً  
بضربة واحدة :

" سرسور : ما رأيك لو أن اسم المرأة هذي

( ببطء ) ألصق بوزيرك ؟

عاني : ( مشدوهاً ) كيف ؟

سرسور : ( شارحاً ) في أسبوع بدأ متموت يسجل ماذا ؟

( وعجيباً ) اسم سيادته

والأصم نجرأ أكثر

فانطلق يسجل - باللهول ! - اسم عشيقته أيضاً

عاني : اسم عشيقته ؟

سرسور : ذلك ما سوف تسريه لمدير الشرطة

ومدير الشرطة .. سوف يسرب هذا التحليل إلى الملكة .

لإذا رفضت حتشبوت التصديق

لا بد سيقبله ابن أخيها من باب معارضة العمة

فصور ماذا سوف يقول لمحرقس لرجال الدولة

( ويقلده ) أرايم لسفافة سيدة المدير البحري

ظلت تسند هذا إلى أن دس كل الأعراف

( وعائداً لصوته ) وهذا يمنح شرعية لقتل متموت

وسيفعلها بالطبع .. أليس كذلك ؟

عاني : ( مرتبكاً ) لا بد

سرسور : حيثئذ تبحث حتشبوت حوالها عن يدعمها ..

عاني : ( لاهثاً ) ليس سواي .. "

إن محارلات أبطال عالم مهدي بندق المسرحي في الالتحاق بعالم القطة لا تتحقق لهم في متون نسوصه المسرحية في حين أنها تحققت في لوحة الفنان فاروق حسني التي توج بها احتشيسوت مهدي بندق ، وأرى أن تتوج بها الأعمال المسرحية الكاملة لمشروع مهدي بندق التويري والتويري .

لقد حاولت تأميس نقدية زمكانية *Spatio temporal* جمعت فيها بين الإبداع الأدبي الدرامي لمهدي بندق والإبداع التشكيلي لفاروق حسني ، أملاً في تطبيق هذا المنهج على مجمل إبداعاتنا الثقافية القتراباً من روح عصر ما بعد الحداثة .

## جماليات الساكن والمتحرك في معرض منحوتات درامية

يميط فكر المخرج المسرحي على خطة عرض الأعمال الفنية النحتية . في معرض زوسر مرزوقي ، حيث يظهر دور ذلك الفكر الإخراجي المسرحي من خلال التسلسل الجبرائي في عرض منحوتات المعرض .

إذا كان العرض المسرحي قائماً على فكرة أساسية أو مقولة يطرحها النص ويجسدها العرض ، فإن هذا المعرض يبدأ في حسن استهلال يتمثل يكثف لنا مقوله ، وهي حتمية تواصل الأجيال حتى لا ينفرد عقد هويتنا .

وإذا كان العرض المسرحي يبدأ بتتابع أحداثه تتابعاً تصاعدياً في المسرح التقليدي أو تتجاوز أحداثه في المسرح المعاصر ، فإن معرض زوسر مرزوقي قد عمد إلى خلق نوع من تجاور المنحوتات وفق نسق التسلسل الدرامي ، حيث تتجاوز المنحوتات مجاورة موضوعية ، إذ يقول كل تمثال مقولته الدرامية من خلال التكوين الحركي السكوني اللوني الضوئي والظلي ، لينقل الملقى اتصالاً مكانياً نفسياً وذهنياً إلى المقولة الدرامية التالية في تسلسلها المتجاور مكانياً وموضوعياً ، بدلاً عن تتابع عرض المشاهد المسرحية وذلك أسلوب ليس غريباً على العروض المسرحية المتأهدة الحديثة التي تحتاج أوروبا وأمريكا في مطلع عصر العولمة ، وإن كان لها إرثاهاصات سابقة على ذلك من حيث الزمن . فهذه الأعمال النحتية التي هي معادلات نحية لمقولات درامية متجاوزة تؤدي في مجملها إلى المقولة الأساسية التي يعبر عنها بتمثالين أحدهما تمثال ( تواصل الأجيال ) الذي يستهل به الملقى مشاهدته والآخر هو تمثال ( بلا نهاية ) الذي يشكل نهاية رحلة الملقى في معرض زوسر مرزوقي . فكان الملقى واقع بين تأثيرين أو بين قوسين تحيين أو بين جيلين في رحلة استكشاف للمجهول الذي يقطع تواصل الأجيال وأدى بعالمنا المسرحي أو القومي إلى الدوران في فلك فراغي أجوف إلى مالا نهاية ، ذلك الجوهول المتعدد الأشكال والأدوار المتحد في الفعل المضاد للطرح الموضوعي والتكويني لفكرة تواصل الأجيال . ولعل في العناوين التي اختارها الفنان زوسر مرزوقي لعماله ما يكشف لنا عن طبيعة التجاور الدرامي للمقولات التي يتضمنها كل تمثال من تماثيل ذلك المعرض النحتي الدرامي أو المسرحي .. فالتواصل يتقطع نتيجة مأساة ثم تلوها ( حقاوة صغار ) في شعباقيم وتسلفهم غير المشروع الذي أدى إلى فقدان الكيان الأساسي والحقيقي للمسرح المصري وهيبته ، وتوزع طاقته ، وتشتت النظرة إليه والإنصراف النظر عنه إلى المحاولات

التسليقة والصيانة ، وتلك وجهة تقنية لمسيرة المسرح المصري في عشر السنوات الأخيرة ( مرحلة نفي النص وموت المؤلف والتخلي عن الريادات وسبادة شعوبات أو شخصيات نسبت إلى 'التجريب' ) وهكذا تتوالى المقولات الدرامية التي تعكسها أعمال زوسر الفنية ويؤدي كل منها إلى المقولة التي تليها وفق النسق الجغرافي عبر مسيرة التلقي. فالشقاوة تؤدي إلى الضغوط الضفدية المتأخرة والمشرعة ألواحها الدموية في اتجاه الكيان الأساسي. ومن البداية أن تؤدي الضغوط إلى صراع ، لذلك شغل تمثال ( صراع ) المستوى الخامس على خريطة المعرض في هيئة تكوين أساسي في المركز يتوسط تكوينين وكلاهما يحاول جذب نحو القوة وكأنه غنيمة أو تركة يتناوشها الطامعون بغض النظر عما يلحقونه بذلك التكوين الأساسي وهو هنا يمثل المسرح المصري الذي يتجاذبه أو يتصارع من أجل السيطرة عليه تكتلان أحدهما تكتل الفنانين والآخر تكتل الإداريين ، مما أعاق حركته أو أصابه بالشلل ، ويعمل دور التعارض اللوني بين كل من جهتي الشد والجذب المتصارعين ليؤكد ذلك التعارض أو التناقض حيث يصطبغ لون كل جهة من الجهتين بلون الكتلة التي تجذبه نحوها . ولا غرو أن الصراع يؤدي إلى أجهاض الولادة وذلك هو لب الإدراك الحدائي . لأن الحدادة تنتاج للصراع مع الثوابت والسواكن في محاولة توليد وتوالد معنوي وشكلي دائم ، وسواء عمد زوسر مرزوق في تربيته لتمثيلة تريباً تدريجياً خاضعاً لقانون السببية أو لم يعد فإن ذلك النسق الحدائي قائم كمقدمة لتواصل نسبه (مأساة ) التهام الكتلة الرئيسية للكتل الوليدة فالشقاوة والضغوط والصراع والتوالد الجهنمي الذي أنتج نشاطاً طفيلياً أدى إلى الإنسلاخ عن الأصل والأصالة ومن ثم لمواجهة بين الثقافة وعصر العولمة حيث لا أحد يسمع أو يرى أو يتكلم الأمر الذي تربط عليه وجود حالة انفصام للشخصية وهو ما يعكسه تمثال شيزوفرينيا المسبوق بتمثال ( لا نسمع . لا نرى . لا نتكلم ) والمتبوع بتمثال ( التحفز ) وهو معوالد عن تمثال الطفلين وتنتاج فعلهم وتطفلهم الذي سمحت به حالة التوالد الجسدية تجسداً تشخيصياً في تمثال (توالد ) . ومن البداية أن تقف البيروقراطية بالمرصاد لكل توجه صحيح في مسيرة التطور والقدم ولذا وضع زوسر تمثال ( بالمرصاد ) تال على تمثال ( البيروقراطيون ) وكان تمثال (على مين الدور ) انتهاء بلاغية الدوران مع دوامة الفراغ اللافتي .

إن هذا الترتيب الموضوعي لتمثيلات زوسر في معرضه الخامس والعشرين يخلق ما يمكن أن يطلق عليه الإطار الدرامي الواحي الذي يربط الموضوعات الفرعية بالموضوع الرئيسي فيبدأ



بالتواصل وننتهي إلى الدوران في الدوامة الفراغية الكونية فنتجحه لأننا لا نرى . لا نسمع . لا نتكلم . مما أدى إلى الانقطار القلق ( على مين الدور ) .

إن موضوع المعرض هو موضوع مسرحي بالكامل من ألفه إلى يائه ولتأكيد ذلك يضع زوسر خلفية سوداء لمعرضه الحدائي الإطار ، والمترجح بين التجريد والشخص والحدادة وما بعدها في بعض التماثيل ، وخاصة تماثيل ( شيزوفرنيا ) الذي يتخذ شكل رسغ يرتفع باطن كلها ليمسك الإهام والسبابة فيها بوردة إمساكها بريشة أو قلم ، على حين تنفرد الأصابع الثلاثة البالية منتصبة إلى أعلى على هيئة توحى بالوعود ، مما يخلق تعارضاً معنوياً بين فكرة التردد وفكرة الوعد في منظور واحد ، كذلك يتخذ النصف السفلي ( كوع الرسغ ) غاية أقرب إلى شكل سمكة وحشية ، ويظهر التعارض في اتجاه الحركة . حيث يصبح للحركة في هذا التمثال اتجاهان أحدهما يتدلع عكس الاتجاه الآخر ، أحدهما هجومي والثاني سكوتي ينطوي على حركتي التردد والوعود المتناقضتين . وبذلك يتجاوز زوسر قاعدة أساسية في مجال النحت الذي يعتمد على نقطة ارتكاز واحدة هي مناط اتجاه عين المشاهد ، مهما يشتت نظراته في اتجاه التمثال تكويناته وكثلة وفراغه . إلا أن زوسر يجعل لهذا التمثال ( شيزوفرنيا ) نقطتي ارتكاز ، وبما لتأكيد المعنى على حساب قاعدة أصولية في فن النحت . ولأشك عندي أن للمرح دوراً أساسياً في هذا الخروج أو التجزؤ ذلك أن زوسر تعامل مع منحوتاته هنا انطلاقاً من قانون فن آخر ، إلى جانب تغليبه للموضوع على حساب القاعدة الأصولية ، وليس على حساب الشكل المقتضى ، إنما هو يتبع القاعدة العامة في فن الإبداع أو التأليف عامة تلك التي تنطلق من موضوع أو فكرة مجردة تستدعي الشكل بدلاً من التزام حدود الشكلانية في النحت حيث الشكل أولاً والشكل ثانياً والشكل أخيراً .

### **الحركة والتحريك في منحوتات زوسر عززوق الدرامية :**

يأتي التحريك من خارج الكتلة ولكن الحركة تنبع من داخل الكتلة ذاتها كحركة إرادية ، لها باعثها الداخلي وفي أعمال زوسر النحبة التي تتضمنها معرضه الخامس والعشرون قطع نحبة ذات ملامح درامية تشكل فيها الكتلة الرئيسية دور محور الصراع وتشكل فيها الكتل الجزئية الخارجية التي تقتحم عالم الكتلة الرئيسية المحورية دور محرك الصراع ، بذلك تتشكل الصورة الصراعية للعمل النحتي من صراع الكتل المخورية في مواجهة هجمة الكتل الظليلية الدخيلة التي تفرزها ، وذلك ماثل في تماثيل ( الطفيليون ) الذي تواجه فيه الحركة حركة مضادة لها فالكتلة الرئيسية مفيدة بقيد مادي من أطرافها السفلية والعلوية ، وباطنها مفتوح دون إرادتها والطفيليات

تتأهشها وتنقص من جزئياتها وذلك كله يشكل تحريكاً ، وهو تحريك لأه غير نابع من إرادتها . ولكن حركة الطفيليات المقتحمة لباطن الكتلة أو الجسم الذي شقت بطنه فهي حركة إرادية داخلية نابعة من الطفيليات ذاتها ، فهي مظهر من مظاهر سلوكها الغريزي ( إرادة الحياة ) حيث لا حياة للطفيليات بغير نواله متطفل على حياة أصنامها المرض أو العطش . من هنا تتضمن التكوين النحوي في هذا التمثال مظاهر الحركة ومظاهر التحريك معاً . ويتضمن تمثال ( صراع ) مظاهر الحركة ومظاهر التحريك أيضاً حيث تتجاذب كتلتان جانبيتان مختلفتان كتلة رئيسية تحتل مركز التكوين لها مظاهر النبات والرسوخ مما يعكس حركة مقاومة إرادية نابعة من ذاتها في مواجهة محاولات تحريك طرفي التنازع والصراع عليها ، بهدف حيازة أحد الطرفين لها ، كما تشكل عملية جذب الطرف الأيمن من الكتلة الرئيسية المقاومة نوعاً من التحريك للكتلة الرئيسية وللكتلة المناوئة لها ، وتحتل حركة الجذب المعاكس في تمثال ( النعامة .. ) حيث تحفي النعامة رأسها في الرمال بإرادتها وتهمج الكتلة الهلامية المتوحشة عليها لتصبح كتلة النعامة في وضعها ذاك بين مغالب الكتلة الهلامية الوحشية ، فإذا كان إخفاء رأس النعامة في الرمال إرادة ، وكانت هجمة الهلامي أو الغولة إرادة تشكل كل منهما حركة نابعة من ذات كل من الكتلتين ، إلا أن حركة منها هي محاولة تحريك للطرف الآخر تواجهاها حركة مقاومة مستميتة ، فين الابتلاع ومقاومته تكمن مظاهر الحركة والتحريك في تلك المنحوتة لتكتمل فيها الصورة الدرامية .

### **جماليات الحركة والسكون والشباب**

في تمثال ( لا نسمع . لا نرى . لا نتكلم ) :

إذا كانت الحركة والسكون والنبات ثلاثية مزدوجة الحضور في الزمان والمكان فإنها أيضاً المظهر الدال على الوجود الفاعل في المطلق وفي المقيد معاً وعلى الرغم من أن تمثال ( لا نرى ، لا نسمع . لا نتكلم ) الذي هو من حيث المظهر الخارجي أو الإطارية عبارة عن ثمرة ثوم مكبرة أو متضخمة بحكم كونها - هنا - عملاً فنياً لابد من المبالغة في تجسيده وإبداعه إلا أنه يحمل بداخله طاقة كامنة ومقيدة ومسوك بتلابيبها حتى لا تتطلق خارج حدودها الإطارية التي قيدت بداخلها . وإذا كانت من وظائف ثمرة الثوم في الحياة المعيشة في مصر على مر عصورها منذ فجر التاريخ هي التطهير وتفتيت الدم ، فإن اختيار الفنان زوسر مرزوق لهذه الثمرة ليبدع استيعاء من شكلها الطبيعي عملاً فنياً يحس في داخله بطاقة الإنسانية الخلاقة لانذة بالصر أو التصيير ومتخلصة من الشحنة الانفعالية الحرقانية بلغة علم النفس - وفي حالة كمون لم يكن اختياراً

عشوائياً أو تلقائياً فحينما تشعر الطاقة الإنسانية الخلاقية بأنها تتسرب وتنتجراً وينفث منها عنصر من عناصرها فإن لونها يوساثل الحماية وعملها على تنقية مادتها حفاظاً على جوهرها يصبح أمراً حكيماً ، إذ أنها تتوقف عن مظاهر الحركة أو أطرها الخارجية مع أن الحركة قائمة . وكامنة أو ساكنة فليس معنى عدم اهتزاز أعضان الأشجار أن الرياح غير موجودة . إذن فعدم الرؤية علم السمع وعدم القول هو نوع من الادعاء تأكيداً لموقف إنما هو حاصل على مستوى الواقع الملمس فالرؤية والسمع حاصلان والتعبير عن حدوثهما قائم ومائل لكن التعبير عن عدم إعلان موقفه رافض لذلك المرمي المسموع وللرفوض هو الكامن والمبدع والمتحضر عندما تمنح لحظة التفجير الخلاق .

فالسكون إذن هو إرادة ادخار الحركة أو تعمد تأجيل مظهر وجودها الفاعل . مع أن حالة الانفصام أو الشيذوفرنيا قائمة في التمثال التالي في ترتيب الأعمال النحبة لهذا المعرض ، إلا أن ذلك الانفصام لا يخلص الطاقة المفكرة الكامنة في تمثال ثمرة التوم حيث الإدعاء بعدم الرؤية أو السمع أو الكلام وإنما الانفصام خاص بالفعل الرسمي بالإرادة القادرة على المنح والمنع ، والتي يجسدها تمثال شيزوفرنيا الذي يسوحي الفنان إطاره الخارجي استيعاباً صيرالياً إذ أنك ترى فيه صورة ذراع تمتد في استعلاء لتمنح الغير في المطلق أو قل لتمنح الفراغ الأثيري رمزاً للجسمان وللمودة تمنح الكون كله وردة ؛ فإنك في الوقت نفسه ترى فيه وحشاً يجرباً خرساً ينطلق في حالة سباحة غطسية نحو الأحماق السفلى ينصفه العلوي الذي هو على هيئة اليد المألعة ، وذلك يذكرني بالمنح التي تقدمها دولة كبرى على رأس النظام العالمي الجديد إلى دول العالم الثالث فهي تقدمها بأطراف أصابعها بينما يتراجع زندها إلى الحلف رجوعاً ارتدادياً يجر الدولة الممنوحة ويجذبها إلى داخل كهف نظامها أو نفقها المظلم . وعلى المستوى التشكيلي وجمالياته فإن عين المتلقي هي الممنوحة وهي الممرور بها . وهي التي يجتليها مركزاً النقل أو مناطق التشكيل التصويري الساحر والمآكر معاً إلى أعماق كهفها المسحور تمهيداً لافتراسها على مهل في خلوة دموية . ولأن الانفصام صفة في المانح ليس صفة في الممنوح الممرور به ، لذلك نجد له وجوهه الظاهرية التي يجسدها التمثال التالي له في بروتوكولات التلقي في معرض زوسر مرزوق للممنوعات الدرامية وهو التمثال المعنون بـ(البيروقراطيون) فهو تكوين هلامي تمتد أذرعه الأعطوبية المتوصلة على حواصل وغدد دموية منتفخة من طول ما امتصت دماء العاملين المخلصين أو هواة العمل الخلاق والمبدع . فالتكوين يشغل الحيز كله وله عيون في كل اتجاه . حتى أنك لا ترى في ذلك التكوين المخيف

سوى الأذرع الأخطبوطية والأعين المتناثرة في كل أنحاء رأسه والكروش الحمراء المتحوصلة على خلاصة جهود هواة العمل الخلاق والمبدع والمخلص ، وهي كروش محاطة بالأذرع الطويلة - حسب الصفة التي يحلو للدولة العربية أن تطلقها على نفسها . وهنا يصبح من حق كل من شاهد ذلك المعروض الصرخة التحليل والنظير أن يتساءل ترى على من يحل الدور ليعاقل تساؤله مع عنوان التمثال قبل الأخير .

### **نظرية المتلقي في مشاهدة فن النحت :**

تشكل نظرة المتلقي لعمل من الأعمال الإبداعية خاصة في مجال الفن التشكيلي تعاملاً خريتين جماليتين : إحداها هي خبرة الفنان الجمالية والأخرى هي الخبرة الجمالية للمتلقي نفسه ، ومن المتوسطات الجمالية لهاتين الخبرتين وتأسيساً على ما تقدم فإن النظر إلى تمثال ( مأساة ) - وهو حيوان يقرس أظفاله من زاوية ما من زواياه - تؤدي إلى مفهوم مضاد لقاعدة أصولية في فن النحت تقوم على أن الكتلة ترمز الفراغ . وهذا معناه أن زاوية النظر إلى ذلك التمثال في اتجاه أحد أبعاده يعكس هزعة الفراغ للكتلة على حين أن اختلاف زاوية النظر إليه في اتجاه آخر يجعل الكتلة تبدو في حالة توحيد الحركة الهجومية مع الحركة المقاومة في آن واحد ، لأن المهاجم يعمي نفسه أيضاً من هجوم مرتد ، من الطرف الواقع عليه الهجوم ( الكتل الأصفر ) في التمثال نفسه . وتتبع القيمة الدرامية في هذا العمل الفني ( مأساة ) من حالة التعاطف التي تنتج عند المتلقي مع الطرف المطلوب على أمره ( الكتل الأصفر ) فالكتلة الكبرى في صراعها مع الكتل الصغرى لا تخلق تأثيراً درامياً ما لم ينتج عنها تعاطف المتلقي مع إحدى الكتلتين ، ذلك أن الدراما عاطفة إنسانية تنحاز إلى طرف من الأطراف ، كما أن تضاد الاتجاه في الحركة ما بين ( الكتلة الكبرى ) و ( الكتلة الأصفر ) في تمثال ( مأساة ) يؤكد الصراع في مأساة التهام الكتلة الأكبر في حالة توحشها الهجومية للكتل الأصفر المتوالدة عنها والمتسربة من بين أنيابها ومخالبها .

وإذا كان التباين من سمات الإبداع الدرامي بل الإبداع بشكل عام ، فإن الإضاءة تلعب دوراً تأثيرياً في خلق تباين الألوان وتأكيدهما كما في حالة لون الكتل الصغيرة المضادة والمتسربة في عكس اتجاه الحركة الهجومية للكتلة الكبيرة ، كذلك يشكل ضغط الفراغ في الكتلة محاولة لقهر الكتلة الضاغطة وخلق أكثر من مساحة فراغية لتفتيتها .. وبذا أصبح الفراغ فراغاً إيجابياً يؤكد حالة الصراع بين الكتلة الرئيسية والكتل الصغرى المضادة لها من ناحية وبين الكتلة والفراغ .

وذلك ما يؤكد وصفنا لتلك المرحلة في فن زوسر مرزوق النحتي بمرحلة ( دراميات التشكيل النحتي ) .

الفن يخلق قوانينه من الداخل :

إذا كان من قوانين الطبيعة أن الضغط يؤدي إلى الانفجار ، فإن العمل الفني (ضغوط ) يغير من ذلك القانون ، لأن الفن يخلق قوانينه الخاصة من داخل العمل الفني نفسه . فالضغط المتصاعد والمتباين على الكتلة الرئيسية لم تؤد إلى انفجار تلك الكتلة وإنما أثبت صلابتها وقدرتها على الاحتفاظ بوجودها الطبيعي ، ومن ثم الحفاظ على هويتها . على حين أن عدم أصالة الكتل الصغيرة غير المنتظمة والضاغطة على الكتلة الرئيسية في أسفل التكوين النحتي للتمثال قد أدى إلى تغير شكل تلك الكتل الصغيرة الفاغرة ألوانها الدموية من شكلها الكروي واستدراؤها إلى الانبعاث المضغوط في محاولة بالسة لابتلاع أو تحوير هذه الكتلة لأن وجودها وجود تسلقي وطفلي .

ويلعب اللون دوراً رئيسياً في تأكيد فكرة الابتلاع في ذلك التمثال فمع أن اللون الأسود هو اللون الأساسي المسيطر على هذا العمل الفني ، إلا أن اللون الأحمر الموزع على الكتل الضاغطة والمضغوطة في آن واحد ، يشكل نوعاً من محاولات الابتلاع الفردي . ومع كل تلك المحاولات التي يؤكد تكرار اللون الأحمر في الكتل الصغيرة الضاغطة المضغوطة ، إلا أنها تبدو كما لو كانت كتلاً هلامية ، تحوي بذرة هزيمتها في داخلها ، بل تبدو كما لو كانت في حالة هروب عشوائي ، لفقدائها تماسكها الذي يكشف عن رخاوة عزمها وطراوتها مع تركيد صلابة الكتلة الأم التي تشكل قاعدة التكوين الرئيسية .

ومن فكر اللقطة الفنية للفنان زوسر مرزوق ، ودقة اختياره النابعة من خبرة عين الفنان لديه ، وقوعه على نموذج اللهب الذي يسرحه ليعبر من خلاله عن المضمون المابلل الحتمي لعرشه أو رحلة التلقي في عرشه المسرحي النحتي ، فمن الخصائص الحياتية للهبابة لحظ الفجائي على كل موجود مع خفة الانطلاق منه إلى الانحطاط المنقض على غيره ، دون وقفة تساؤل ذبائية ( على من الدور ؟ ) إنما التساؤل الاستكاري هو من طرف المتلقي يذهب كما جاء بعد أن استمتع بما شاهده وتفاعل مع قيمته الموضوعية والجمالية ، وإنما يفعل ما يفعله العرض المسرحي الملحمي السمات والأهداف ، إذ يحض المتلقي على أن يكون له موقف ما تجاه ما عرض عليه عن طريق الفن الإبداعي المخصوص وفق شروط ذلك الفن النابعة منه الظاهرة الحياتية في مجتمع أو بيئة

بعينها، حتى يقف منها موقفاً متدياً يستحسن الحسن ويستفز من القبح ويعبر منه . وذلك بالقطع لا يصل إلى الخلفي دون أن يظهر الفنان الشائه في الجميل والجميل في المشوه من اللقطة أو الإبداع انذي صورته أو شخصه أو جسده وعرضه . ومن ثم على الخلفي المشارك لا الخلفي المستهلك اتخاذ موقف ما من قضية معروضة عليه !

وقبل أن يترك الخلفي المعرض فإنه لا يتركه متشائماً بتأثير الظاهرة الاجتماعية في المستوى الأعم أو سليات الحركة المسرحية المصرية في المستوى الخاص ، ومن تأثير الخلفية السوداء أو المدى الأسود المحيط بتلك الظاهرة الاجتماعية أو المسرحية السلبية ، فإن الفنان زوسر مرزوق المدرك لدور الفن الحقيقي الذي يشر ولا يتفر والذي يستشف ويعجز بأفق التوقعات ويشير من طرف خفي إلى المأمول ، يترك جزءاً من خلفيته تخائليه مساحة بيضاء لا سوء فيها تمتد حتى باب الخروج من لقاعة العرض . غير أنه يستوقفه أمام مثال ( بلا نهاية ) في دائرية الفكرة الأساسية وراء رحلة الخلفي وهي التي تتضافر فيها فكرة تواصل الأجيال الذي يوقفه لا نهاية الدوران في تلك ظاهرة الانقلاب والفساد والتسيب .

## جماليات الصورة في العرض المسرحي اللغة الجمالية في عروض مسرحية مصرية

تسهم اللغة الجمالية إسهاماً شديداً الجاذبية والتأثير الدرامي في تكتيف الموقف الدرامي من خلال توظيفها للعلامة الرمزية في المشهد المسرحي ، وخاصة المشهد الافتتاحي للعرض المسرحي . ففي عرض مسرحية ( الواد سيد الشغال ) من بطولة عادل إمام وإخراج حسين كمال وإنتاج ( فرقة الفنانين المتحدين ) يظهر البطل عادل إمام من خلف باب زجاجي يتوسط خلفية المنظر المسرحي للممثل الذي حضر من أجل أن يلتحق بخدمة أصحابه الأغنياء ، يظهر عادل إمام في أول لقطة تلقطها عين المشاهد وهو يلصق وجهه بإزجاج الباب ليرى عين المشاهد أنف الممثل تضغط مع جبهته زجاج الباب ليبدو أنف الممثل . وهذه اللقطة تلخيص للحدث ، الذي يقوم على تدخل هذه الشخصية (سيد الشغال ) فيما لا يعنيه ، فهو يحشر أنفه في كل شيء من عادات أسرة محدومه وتقاليد طبقتها العليا ؛ بما يسبب الضيق لها من خلال مفارقات كوميدية . إذن لهذه اللقطة الجمالية لم تكن مجرد حلية أو لمسة شكلية زخرفية ولكنها بمثابة عنصر حسن استهلال للعرض وهو عنصر جمالي وهي أيضاً عنصر تؤكد بزرع بلمرة الحدث الدرامي الرئيسي . وكذلك تسهم اللقطة الجمالية لأحد عناصر التشكيل في المنظر المسرحي في تأكيد دلالة العرض المسرحي ، ففي عرض مسرحية ( كالجولا ) لأبير كامي من إخراج الباحث نفسه وإنتاج (قصر ثقافة الأنفوشي) ١٩٩٧ م .

يتوسط أعلى خشبة المسرح درج يعلو ليفضي إلى فراغ مسرحي مظلم بدلاً عن منصة إيوان العرض ، بينما كرسي العرض معلق بين السماء والأرض في بقعة ضوء ، ليكشف مع المشهد الافتتاحي وطوال العرض عن فشل كالجولا في استقرار عرشه على الأرض وفشله في امتلاك القمر فهو غير قادر على السيطرة بفكره الإرهائي الانتزالي العلمي على أمور اميراطوريته المخترامية الأطراف وغير قادر على السيطرة على العالم الخارجي أو على تحقيق حلمه .

وفي افتتاحية مسرحية ( الملك معروف ) لشوقي عبد الحكيم من إخراج الباحث نفسه . يتوسط المنظر المسرحي طوال العرض كرسي العرض على هيئة كف يد بشرية أصابعها تشكل ظهر الكرسي وكفها يشكل قاعدة الجلوس عليه وعندما يجلس عليها الملك تنثي الأصابع لطبق عليه ، كما لو كانت تمصره . وفي ذلك قيمة جمالية لحسن الاستهلال من ناحية ، ومن ناحية تلخيص الحدث الدرامي لأن الملك معروف يحكم شعباً لا هم له إلا أن يوفر الملك له حاجاته والملك

يستعيب لذلك ويعيد توزيع كل ما يملك غير أن الطرف الآخر للمعادلة والمتمثل في زيادة الإنتاج غير قائم مما يحيل الملك وشعبه إلى شعب متسربل من الدول التجارية وفي المشهد قبل الأخير من مسرحية ( علي جناح التيريزي وثابتة قفه ) لألفريد فرج من إخراج الباحث نفسه وإنتاج كلية الهندسة جامعة الإسكندرية ١٩٨٩م حيث يسكر ( قفه ) في ميدان عام وبفضفض عن ثلثته ليكشف أكلوبة ( علي جناح التيريزي ) التي نصب بها على التجار وعلى ملك البلاد ، حتى أن الملك وزوجه من ابنته ، وكان هناك شرطي يتصت على فضفضة قفه وفضحه دون أن يعي لرفيقه التيريزي ، وتظهر اللقطة الجمالية في جعل الشرطي يقف ساكناً في وسط الميدان على مستوى ( رصيف ) وجعل " قفه " يجلس ( عند قلبي الشرطي الواقف ساكناً كما لو كان تمثالاً ، ومن هنا تعامل قفه مع الشرطي على أنه يتعامل مع تمثال قائم في الميدان العام ، إلى أن ينتهي الأمر ببعض الشرطي الذي ظنه قفه تمثالاً على قفه واقتياده إلى الملك . ولقد كان ذلك نوعاً من توظيف المخرج ( الباحث نفسه ) لإمكانات ممثل دور الشرطي الذي كان أداؤه الصوتي والحركي متوتراً وآلياً . فكان ذلك أسلوباً لتوظيف العنصر المسرحي المتاح توظيفاً يحقق الجمالية ولا يخرج عن سياق الحدث وسياق الأداء التمثيلي إلى جانب تأكيد الدلالة المسرحية فمن طبيعة السكير التوهم ومن طبيعة الشرطة التخفي والتصت وما حدث من قفه في حالة سكره أنه توهم وما حدث من الشرطي أن تصنم لحبك فكرة تخفيه لما وجد رجلاً يهلوس ويذكر التيريزي وخداعه للبلد ملكها ورزيرها وتجارها الكبار ويعيد توزيع ثروته على الفقراء بعد أن أوهم الملك والتجار أن قافلة قادمة بكل ألوان الخير الوفير وطمع هؤلاء الزائد عن حده في الاستحواز على خيرات القافلة . وتكشف اللقطة الجمالية لافتتاحية عرض مسرحية ( المتزوجون ) لسمر غانم وجورج سيدهم بإخراج حسن عبد السلام عن دلالة الحدث الذي سيعرض علينا حيث نرى جورج مقيداً بالحبال وإلى جواره عروسه في ثوب زفافها في موكب زفاف غنائي ليقاعي راقص . والنظر إلى هذه اللقطة يستتج أن العريس ( جورج ) هو عريس رغباً عن أنفه . واللمسة التي يصنعها سمر غانم حيث يصفق بكفيه موقعاً أمام زوجته مع جملة : " بابا بعث فلوس " فإذا به يلطم خديه بكفيه موقعاً مع تكراره لرد زوجته ( بابا ما بعث فلوس ) فهو يقلب وضع استخدامه لكفيه من حالة التعبير التوقيعي الفرح بكفيه بما يتطابق مع عبارته إلى تعبير توقيعي بكفيه لطماً على خديه بما يتطابق مع معنى الأسف لما أجنبت به زوجته من أن والدها الثري لم يعث إليها بنقود بعد أن رآها تشتري أشياء بما قيمته ٩٠٠ جنيه .



وتكشف اللقطة الجمالية للاتحاحة عرض مسرحية ( شرقاً إلى ميناء ) للمؤلف السكندري أنور جعفر وإخراج الباحث نفسه عن حسن استغلال العرض من ناحية وتأکید القيمة الدرامية للحدث ، إذ يشاهد المتفرجون خشبة المسرح دون ستار وأن هناك خيمة صغيرة تتوسط خشبة المسرح وهي تشكل المنظر الوحيد أمام خلفية صحراوية خاوية وما أن تصدح موسيقى الافتتاحية إذا بالخيمة ترتفع إلى أعلى سقف خشبة المسرح لتجد الفراغ المسرحي قد يذر بالفدائيين الفلسطينيين ، شاهري الرشاشات وهم يتحركون بسرعة وليالة ليقفزون إلى مقدمة صالة المسرح وينثرون وسط الجماهير وهم ينطلقون بنشيد حماسي . وتبدو جماليات هذه الصورة المسرحية في إصابة المتفرجين بالدهشة إذ فوجئوا بأن هذه الخيمة الصغيرة والتي كانوا يتوقعون دخول أحد الأشخاص إليها أو خروجه منها على أكثر تقدير ، فإذا بالصورة المسرحية تبغت المتفرجين فيخرج منها عشرات المقاتلين بأسلحتهم للدلالة على أن خروج الشعب الفلسطيني من الضائقة الوطنية والقومية والحصار في حيز شديد الضيق إلى الانتشار والسيطرة على كل أرضه ملتحمًا بالجماهير العربية ومتفاعلاً معهم ومحمياً بهم .

وفي عرض مسرحية ( ناعسة ) للفرقة القومية لفرع ثقافة كفر الشيخ على مسرح أم كلثوم بالمصورة ( مايو ٢٠٠١ ) تتوسط المنظر الرئيسي شجرة ذات فرعين يشكلان حرف ( V ) وفي نهاية العرض يسقط المخرج صوّراً عن طريق الفانوس السحري لأطفال الحجارة الفلسطينيين وهم يرمون بما الجنود الصهاينة .. وتؤكد القيمة الدرامية للعلامة ( الرمز ) في الدلالة التي تنبجها علامة ( V ) بوصفها رمزاً للنصر متفاعلة مع الصور التي تسقط بين عطفها للمتفرجين صعوداً ليدلان على النصر حيث تبشر بتحقيق النصر عن طريق أطفال الحجارة .

وتلك بعض نماذج اللقطة الجمالية في العرض المسرحي ، غير أنه من المهم التأكيد على أن التكوين هو منبع اللقطة الجمالية في القنون الزمانية ( الموسوعة ) وفي القنون المكاني ( الرئية ) على حد سواء ، بما يشتمل عليه التكوين من عناصر التباين والاختلاف والتنوع والاتزان والتقدم والتأخير والحذف والتوكيد والاستعارة والتشثيل والتماثل والتدرج والاتزان والتظليل وكلها تدخل في عناصر الصورة المسرحية التي يجتهد المخرج شأنه شأن المؤلف في أن يجمع عناصر في العرض لا تجتمع في الواقع ويوظف لغة العرض ليعثر مفرداتها هنا وهناك ويجمعها بشكل مختلف ربما عن النص وعن الواقع الحرفي المعيش ويحذف ويملأ ويعيد تنسيق الصورة الدرامية بما يمتع جمالياً ويقنع فكرياً ويؤثر جمالياً .

## جماليات التكوين في الصورة المسرحية بين الاتزان والتباين والتنويع في وحدة

الاتزان هو الحالة التي تتعادل فيها القوى المتضادة ، والاتزان أحد الأسس التي اتبنت عليها الحياة .. وهو إحساس غريزي نشأ في نفوسنا من طبيعة شكل الإنسان المعتدل القامة رأسياً في توازن مع الأرضية الأفقية التي يقف عليها بما يوحي بثباته ورسوخه ، كما أنه يعد أحد الخصائص الأساسية التي تلعب دوراً مهماً في الإحساس بالراحة النفسية للناظر إلى الصورة المسرحية وانسجام عناصرها ووحدة الارتباط البصري بين علاقاتها ببعضها البعض ، تلك التي تمكن الناظر من أن يجيل نظره في عناصر التكوين في انسيابية دون أن تخرج نظره عن إطار التكوين أو البؤرة الضوئية الدرامية التي توظف الصورة المسرحية . وهذا ما يتمثل في ذلك التكوين الذي يجلس فيه (الفتى مهراڤ) ويحيط به جلوساً متباين النسب والتكوينات والفراغات ثلاثة من أتباعه بينما يقف الرابع على الطرف الأيسر للتكوين بحيث يشكل خطأً رئيسياً متوازناً مع الفأس التي يرفعها الفتى مهراڤ يسراه إلى أعلى . فالفأس بعصاها المستقيمة رأسياً ترتفع ثابتة بوساطة قبضة يد مهراڤ التي تشكل قاعدة أفقية وبين استقامة الفأس في خط رأسي واستقامة الرجل الرابع الواقف في يسار التكوين قتال ولكنه غير متطابق لأن الفأس حيث ترتفع إلى أعلى في يد ثائر فهي ترمز إلى المقاومة ، والرجل في وقفته خلف أحد الثوار يرمز إلى المقاومة ، وإذا كانت الفأس المرفوعة في يد الثائر ( مهراڤ ) رمزاً للمقاومة ، بوصفها علامة لإن وقوف رجل من أتباعه في الطرف الأيسر للتكوين من جهة نظر المشاهد وفي الطرف الأيمن من التكوين من جهة جلوس ( مهراڤ ) يخلق الإحساس بحماية التكوين وأمنه .

ومع أن الاتزان نوعان : توازن متماثل وآخر غير متماثل فإن التوازن في هذا التكوين غير متماثل ، لأن المخرج ( كرم مطاوع ) أراد أن يمنح ذلك التكوين توازناً يظهر فيه التماثل أقل وضوحاً ليؤثر تأثيراً أكثر قوة على نفس المشاهد ، ويتيح لعينه فرصة المشاركة في عملية تنظيم وزن الأحجام والكتل البشرية والفراغات المتفرقة في عناصر الصورة عن طريق إحاسيس المشاهدين أنفسهم ليراهم كل مشاهد بنفسه في حالة من التعادل القوي الديناميكية الكامنة في اتجاه خطوط التكوين ، وبذلك يتيح لعين المشاهد إمكان التحقق من حتمية وضع كل منها في التكوين وحتمية

في مسرحية الفتى مهراڤ ، والمخرج كرم مطاوع ، للمسرح القومي بالقاهرة .

استمراره داخل التكوين بفضل ما يلحظه من ترابط ذلك التكوين ترابطاً متجانساً أو متآخياً مع غيره بما يتناظر تأخى الكلمات في البيت الشعري أو الأنغام في الجملة الموسيقية .  
ذلك أن لاتجاه الخطوط الرئيسية في التكوين تأثيراً كبيراً على إحساس المشاهد بتوازن ذلك التكوين أو هذه الصورة أو تلك .

ولنا أن نلاحظ ميل الممثل ( أبو زهرة ) عضو التكوين في تلك الصورة مائلاً إلى داخل التكوين بجذعه وهو جالس القرفصاء . في حين يأخذ ذراع القاس للرفوع في يد مهران خطأ مائلاً عكس خط ميل الممثل ، فكلاهما يشكل خطأ رأسياً مرتبطاً على خط أفقي يضمن ثبات حركته ، إلا أن التماثل ناقص بينهما لأن وجهة ميل كل منهما رأسياً عكس ميل الآخر ، كما أن ذراع القاس متوجه بألة القطع وجذع الممثل متوجه برأسه كما أن ذراع القاس أكثر ارتفاعاً من جذع الممثل وإذا كان أتباع مهران الجالسين خلفه بما يشكل قوساً مقعرًا في اتجاه المشاهدین ومهران بداخله ، فإن مهران بذلك الموقع الذي أجلسه فيه المخرج من ذلك التكوين إنما يشكل مناط القوة في الفعل الدرامي لأنه أصبح مركز السيادة في التكوين وبالإضافة إلى ذلك فإن التنوع في وحدة التكوين في هذه الصورة المسرحية قائم في تباين أغطية الرؤوس ، إذ يغطي رأس مهران عمامة خفيفة تقبل إلى اللون الأحمر ، بينما يعمم رأسي التين من أتباعه الجالسين خلفه في غير قتائل بعمامة بيضاء ويضع عضو التكوين إلى يساره طاقية زرقاء وعضو التكوين الواقف في الطرف من يمينه في نهاية التكوين طاقية بيضاء حولها عمامة خفيفة تتدل على كتفه الأيمن حمراء اللون وبذلك تتحقق للصورة خاصية التنوع في إطار الوحدة لأنه لا وجود لموضوع أو كيان في أي تصميم حركي في المكان أو سمي في الزمان بغير وحدة مهما بلغت روعة ذلك التصميم ، ذلك أن روعة التصميم تتحقق بوساطة التنوع في إطار الوحدة . اختلاف أجزاء أو عناصر التصميم فيما بينها وربما تناقضها مع قدرة المصمم والمدح على إحكامها في وحدة متسقة ومتناسقة .

ولا شك أن تباين طرق جلوس كل عضو من أعضاء التكوين الذي يشكل قوساً مفتوحاً نحو الجمهور في صالة العرض وتباين الأزياء مع عدم تناظرها في الصورة ككل يخلق تنوعاً في التكوين لأن الطير في الأبعاد والأحجام والفراغات والكتل والألوان والإشارات وأوضاع أطراف كل جسم من أجسام أتباع مهران ودرجات ميل جذوع أجسادهم تشكل مجتمعة خاصة التنوع التي تخلق مع الخواص الأخرى للتكوين قيمته الجمالية .

### جماليات الصورة المسرحية بين التكرار والتدرج والتباين :

التدرج من خصائص الطبيعة ، إذ بين قمة نصوص الضوء نهاراً وهدنة الإظلام ليلاً تتدرج قوة الإضاءة في ساعات النهار بين الفجر والغروب . كذلك ينحصر الإنسان لظاهرة التدرج من ولادته لفطرته إلى شبابه وكهولته حتى شيخوخته . ونحن نلاحظ في ظاهرة المد والجزر تدرجاً أيضاً . فالتدرج هو الحالة التي يرتبط فيها طرفان متباينان بدرجات تتوسط بينهما نصوصاً أو ذبولاً إشراقاً أو انقاساً ، رقة أو غلظة المدفاعة أو تسللاً ، صراخاً أو همساً فحيحاً أو مرسعة . علواً أو انخفاضاً ..

وإذا نظرنا إلى هذه الصورة التي أخذت لذلك المشهد الذي يدور بين ( سلمى ) الفنانة مميحة أيوب والفنان ( أحمد الجزائري ) نلاحظ الوحدة الزخرفية المتكررة داخل ( البانوه ) الذي يشكل حائطاً ساتراً على يمين ( سلمى ) وهي تقف في مدخل أسفل فتحة المدخل في المنظر الملوكي الطراز الذي صممه الفنان رؤوف عبد المجيد فالساتر الخشبي مطرز تطريزاً زخرفياً على هيئة مربعات صغيرة مفرغة ومتساوية الحجم ومتكررة بارتفاع الحائط ويعرضه الذي يتباين أعلاه حسب التصميم عن أسفله ليتخذ أعلاه شكل شبه المنحرف الذي يشكل تاجاً للحائط أو الساتر الذي يتخذ شكل المستطيل بامتداد ثلاثة أرباع فتحة الممر الذي تقف تحت قلوبها ( سلمى ) و ( الجزائري ) وعلى الرغم من تكرار الوحدات الزخرفية في الساتر الخشبي الذي يتكون منه الجدار الأيمن بالنسبة للممثلة ، إلا أن هذه الوحدات وضعت في إطارين مختلفين أعلاهما على شكل شبه منحرف في حين يشكل أسفله مستطيلاً مما يخلق تضاداً في الوحدة الإطارية ( للبانوه ) الواحد مع تكرار الوحدات الزخرفية الداخلية . كذلك تتباين منظومة الوحدات الزخرفية في تاج البانوه ( شبه المنحرف ) عن منظومة الوحدات الزخرفية للمفرغة والمتكررة في الجزء الأسفل من البانوه نفسه وبذلك يخلق الفنان تنوعاً وتكراراً في التكوين النظري الواحد في مشهد مسرحي فإذا نظرنا إلى أطراف كمي الفستان الذي ترتديه الممثلة ( سلمى ) وذيله نجد الوحدة الزخرفية نفسها تتكرر ، حيث المربعات الصغيرة البيضاء على الأرضية الداكنة لقماش الفستان نفسه ، مما يخلق ارتباطاً بين الشخصية وبيئتها ، فالشخصية تعطينا إحساساً بالتجانس مع المكان ، وقد يوحي هذا التجانس أيضاً برتابة حياة الشخصية ، لتكرار وحدات المكان مع الزرني ، فإذا ربطنا بين الموضع الجغرافي لوقوف الشخصية في مدخل عمر في الملل أو القصر ، ربطاً سيميولوجياً ( دلالي ) مع تعبيرات الضيق والانفجار على وجهها ، ويدها اليمنى مرفوعة أمام صدرها في تعبير واقض ويسراها إلى

أسفل ملتصقة بساقها اليسرى كما لو كانت تحكم تثبيت ما تلبس إحكاما لستر نفسها . في حين امتدت يدا الممثل ( الجزيري ) بدءاً من أسفل إبطيه أمامه حتى صدره في تعبيره الذي لا حيلة له ، لأنشجنا معنى التعبير المسرحي الذي تجسده لنا هذه اللفظة الجمالية وهو معنى يكشف عن الرتبة التي تعيشها ( سلمى ) ولأحسننا بأنما كما لو كانت محبوسة في ذلك المكان ( القصر أو القلعة ) وكما لو كانت تقف في مفترق الطرق فلا هي في الداخل ولا هي في الخارج . ولو عاودنا النظر إلى العناصر المكونة لتلك الصورة المسرحية لاكتشفنا التدرج في الأشكال الزخرفية التي رسم بها المنظر ، ما بين مربعات بيضاء ودائرة ووسط بين هذين اللونين ، بالإضافة إلى التدرج في الأحجام ما بين الزخارف المربعة المفرغة الصغيرة والزخارف المربعة المصمتة المرسومة على الخواطر في تقسيمات هندسية متفاوتة إلى جانب تفاوت أوضاع استخدام الملائع على كنف الممثل وعلى ذراعه الأيسر حيث يتنلى رأساً في مقابل رباط الوسط الذي يتخذ خطأ دائرياً قفياً معارضاً مع تعارض لونهما مع لون الزي الذي يرتديه .

ويتخذ التدرج هنا أشكالاً متعددة في المساحات اللونية وفي المساحات الضوئية والمعممة . والتدرج يعبر عن حركة متطورة في النظام قد يتخذ حالة البطء أو الضيق أو اتساع المدى ليعبر عن الهدوء والراحة ومع ازدياد سرعة التدرج يؤدي إلى التباين الذي يؤكد الصراع بين عناصر القوة في حالة مواجهة .

ويتحقق التباين في التكوين عن طريق اجتماع نقيضين في الصورة ، حتى أننا لا ندرك أحد الطرفين ما لم نكن على علم بنقيضه . والتباين هو الانتقال المفاجئ السريع من حالة إلى حالة أخرى عكسها ، من الهدوء إلى الصخب ، ومن الرتبة إلى الإثارة . أو من عاطفة إلى عاطفة أخرى فقيضة لها كالانتقال من البكاء إلى الابتسام أو الضحك ..

وفي الصورة التي تظهر فيها ( رابعة العدوية ) بملابسها البيضاء في منطقة معتمة تجسد العزلة وحياة الوحدة يتجسد التباين الشديد الذي ينشأ عن تجاوز مساحات قائمة ومساحات أخرى شديدة النصوص ، وهذا التباين من شأنه جذب الانتباه وإثارة معاني القوة النفسية التي تتجمع بها الشخصية وحياة السكينة والشعور بالطمأنينة والظلام من حولها يعزها عن عالم رأت فيه كل الشر . وللتباين صور مختلفة ومتعددة قد تكون في اللون أو في الحجم أو في اتجاهات خطوط حركة الممثل أو في طرائق التعبير الضوئي ومستوياته الأدائية الدرامية أو في المساحات أو في الإضاءة أو في

الإفلام أو في فترات الصمت أو في المؤثرات الصوتية أو الموسيقى أو في ألوان التعبير الفناني المسرحي أو الرقص المسرحي أو التعبير الدرامي الحركي أو في تصميمات الأزياء أو في تصميمات المناظر .

### **مَنَاطُ السِّيَادَةِ فِي التَّكْوِينِ الْمَسْرُحِيِّ :**

إن قيمة التكوين هو التأثير الجمالي وسيلة للتأثير المضموني ، ولكي يتحقق التأثير الجمالي الذي يستهدف استمالة المتلقي وجذب انتباهه جذباً شعورياً سرعان ما يتدرج ليصبح جذباً إدراكياً ، فإنه لابد أن يستعمل استهلالاً حسناً يلهش المتلقي بواسطة بعده المجازي الذي لابد أن يتفاعل مع البعد التمثالي ليدخلا في حوارية يتجاذبان فيها انتباه المتلقي من التماهيين أحدهما شعوري والآخر إدراكي ، ليتمكن عن طريق ذلك من إنتاج البعد المضموني للتكوين الذي قد يكون بعداً تاريخياً كما في مسرحية ( سليمان الحلبي ) لألفريد فرج من إخراج عبد الرحيم الزرقاني وإنتاج المسرح القومي ، وكما في مسرحية ( الوزير العاشق ) للشاعر فاروق جوييدة من إخراج فهمي الخولي وإنتاج المسرح الحديث فإذا كان البعد المضموني بعداً تاريخياً كما في هاتين المسرحيتين فلسوف تكشف أمام المتلقي من خلاله رؤية الكاتب لمعوم عصره وقضايا الكبرى ومدى تفاعل شخصياته المسرحية مع تلك القضايا الاجتماعية وترسبات المعرفة الثقافية في تاريخ أمته والتي يهدف من وراء إعادة عرضها عرضاً إبداعياً مسرحياً أن يكشف عن إشراقات رموز أمته والصماعات تاريخها القومي والوطني . ولكي يفتح العرض متلقيه بالبعد المضموني ، فإنه يفعل ذلك بلغة الفن المسرحي ، ولا سبيل أمامه لتحقيق ذلك إلا أن يقدم البعد المضموني في شكل مثير ممتع لذلك يوظف البعد المجازي الذي تناسس عليه الصور الفنية في المسرحية وبأساليبها وجمالياتها في تفاعل درامي مع البعد التمثالي الذي يقوم على المقابلات بين معنى ومعنى وبين صورة وصورة أخرى ، وبين علامة وعلامة ورمز ورمز مقابل له ، لتوكيد الصور والمعاني والمواقف والأحداث والقيم .

وبذلك وحدة يؤثر البعد المضموني في المتلقي فيتمكن من أداء دوره في التركيز على الجوانب الداخلية للشخصيات لتحيل العالم الخارجي وواقعته إلى نتاج للعوامل الداخلية للشخصيات وليمكنها من تجسيد المعنى الكلي للتكوين المسرحي ويمكن المتلقي في النهاية من أن يعيد إنتاج دلالة العرض المسرحي موضوع فرجه الإيهامية أو الإدراكية . وأبسط صورة لتجسيد البعدين ( المجازي ) و ( التمثالي ) للبعد المضموني في مسرحية ( المخططين ) ليوسف إدريس حيث توحده

أزياء الشخصيات التي يتكون نسيجها من خطوط رأسية بيضاء طويلة وسوداء موازية لها . فذلك يكشف من أول وهلة عن طبيعة التماثل التام في الشخصيات وذلك تماثل ضعيف .

### **جماليات التباين في الصورة المسرحية**

التباين عنصر يرتبط بقيمة التعبير الصوتي والحركي فإذا سمعنا صوتين متساويين في الثبر والشدة والشعور مختلفين في زمن الأداء بأن يسبق أحدهما الآخر بمسافة زمنية واحدة فإننا نستطيع تبين قسمة تساوي الصوتين في تعبيرهما . وكذلك يمكن اكتشاف طبيعة التباين في صوتين يؤديان تعبيراً واحداً أحدهما بالصوت المباشر للممثل والثاني لصوته هو نفسه مسجلاً على شريط تسجيل بحيث ينطلقان بالتعبير الصوتي نفسه في زمن واحد .

ويمكن اكتشاف التباين في التعبير الحركي الواحد بأداء مزدوج لممثلين أحدهما يوقع بكلمة "فرحة" كما فعل ميمر غانم في جملة ( بابا بعث فلوس ) في مسرحية ( المتزوجون ) ويوقع الآخر بكلمة "نأف" كما فعلت شيرين في ردها على ميمر في المشهد نفسه ( لأ بابا مبعثش فلوس ) لحركة الصق الإيقاعي تتكرر ما بين ميمر وشيرين ولكنها تباين في حركة "شيرين" عن حركة "ميمر" لأن الحركة الأولى مستبشرة في ملازمتها لجملة الصوتية بينما الحركة الثانية ، وإن أخذت الشكل نفسه والإيقاع نفسه غير أن دلالتها متباينة عن دلالة الحركة الأولى . كذلك تباين صلفه كئيب مع صلفه خديع في الموقف نفسه .

### **جماليات التوافق في الصورة المسرحية :**

يستحق التوافق في الصورة عن طريق وحدة أو توحيد عناصرها ، ففي عرض مسرحية ( مأساة الخلاج ) بإخراج حسن عبد السلام وإنتاج فرقة مسرح الجيب السكندري بجمعية الثقافة بالإسكندرية ١٩٦٧ عندما نجيب مجموعة الفقراء القابعة تحت قدمي الخلاج المصلوب في ميدان الكرخ في المشهد الأول من المسرحية عن سؤال الواعظ عن قتل ذاك الرجل المصلوب بقولهم : " نحن القتلة " فإن توحيد إجابتهم نوعاً من التوافق الصوتي وفي تلازم حركة خبط كفوفهم على صدورهم في توقيع صوتي تلازماً زمنياً مع أصواتهم الموحدة في إطلاق جملة " نحن القتلة " ما يؤكد توافق التعبير الصوتي مع التعبير الحركي في الصورة نفسها .

وفي تلازم صوت الراوي مع صوت ياسين في عرض " ياسين وبهية " لتجنب سرور من إخراج كرم مطاوع بإنتاج مسرح الجلب بالقاهرة في أداء عبارة سردية واحدة ففي ذلك لون من ألوان التوافق في الأداء التمثيلي السردى التشخيصي .

فالتوافق إذاً يتحقق في تركيب لونين أدائيين لممثلين أو مجموعة من الممثلين أو المغنيين في التعبير الصوتي أو مجموعة منهم أو من المراقبين في التعبير ' ثركي وقلوبته على إثارة الإحساس البصري أو الإحساس السمعي أو الإحساس البصري والسمعي الواحد لدى جمهور المسرح .

### **جماليات التغذية الراجعة للمؤثر الضوئي الدرامي :**

في مسرحية ( القفص ) لفراي يمس كريستيانو وهو مثقف نفسه في قفص حديدي على شكل غرفة بداخل ردهة مول أسرته لإحساسه بأنه وحش وأن المجتمع والأسرة وحوش يجب أن يمس نفسه عنهم إذ أن ذلك في رأيه الفضل وسيلة لصيانة نفسه من بطش الآخر وصيانة الآخر من بطشه . ولقد شاهدت عرضاً لهذه المسرحية بقصر ثقافة الأنفوشي في إطار عروض نوادي المسرح بهية قصور الثقافة في صيف ٢٠٠٩ ولاحظت من منظور نقدي أن المخرج وهو طالب بقسم المسرح وتلميذ لي يوجه الإضاءة المسرحية بشكل أمامي من ( المرس ) في تركيزات على المشهد ككل وفق حركات إنارة ، هنا وهناك . على حين أن بؤرة التركيز الدرامي تتمثل في التأثير النفسي الذي ينعكس من خارج القفص أو السجن الحديدي - من أسرة كريستيانو - على كريستيانو نفسه وتأثير حبس كريستيانو على أسرته . ومعنى ذلك أنه كان يوجب على المخرج لو كان قد أمسك بمفاتيح النص وحلل دوافع الشخصية ودوافع المتعاملين معه ( أسرته ) كان يوجب عليه توظيف الإضاءة لتطلق حزم الأشعة الضوئية من خارج القفص لتصيب الشخصية كريستيانو بالوتر والعصية . وتعود الأشعة الضوئية في دورة التغذية الراجعة لتطلق حزمة ضوء من داخل القفص الزنزانة لتعكس خارج القفص الزنزانة على أسرة كريستيانو فتعقب حالة توتر الأسرة من موقف كريستيانو الانعزالي وتعقب بالمثل حالة توتر كريستيانو من الأسرة وتحلق جماليات الجدل بين حالة التوتر المتبادل ، ولكن ذلك لم يحدث لأن المخرج لم يستفد من دروس التحليل المسرحي التي يطلقها في قسم المسرح .



### **جماليات جدل الاعتام والإضاءة في المشهد المسرحي :**

الاعتام والإضاءة أكثر العناصر استخداماً في خطة الإضاءة المسرحية التي تعتمد على البؤر الضوئية الدرامية .  
وعالياً ما نجد المعتم والمضيء مرتبطين ارتباطاً وثيقاً بالتكنولوجيا أو بمناجاة شخصية مسرحية ما وعشاهد الاتجاه العصري .  
وقد يكون التكوين الدرامي الضوئي المعتم والمضيء بسيطاً سهلاً وقد يكون معقداً مشحوناً بالقيم العديدة .

### **بين جماليات البؤرة البصرية**

### **وجماليات البؤرة السمعية في المشهد المسرحي :**

في قول التاجر في النظر الأول من الفصل الأول في مسرحية مأساة الحلاج لزميله :  
الواعظ والفلاح : " أنظر ماذا وضعوا في سكتنا ؟ "  
مثال للبؤرتين البصرية والسمعية معاً ؛ لأن التاجر يشير بسبابته نحو ما يريد لفت نظر زميله إليه وهو الحلاج مصلوباً في الساحة غير أن هذه البؤرة البصرية التي أحالتنا إليها بؤرة استماعنا مع زميله ( الفلاح والواعظ ) ( سبابته والاتجاه الذي تشير إليه ) تحيلنا إلى بؤرة بصرية أخرى حيث الموقع الجغرافي من الفضاء المسرحي الذي يشير لاحته لبصر رجلاً مصلوباً وعند قدميه جمع من الفقراء حزان داعمين مطرلين ومتظلمين إلى بطلهم الفقيد والبؤرة تؤمن سيادة عنصر على بقية عناصر التكوين المسرحي فتكوين مجموعة الفقراء في منظر صلب الحلاج تقوم بدور التهمة لقائد المجموعة فهو محور التكوين الجماعي المنكسر المهزوم بمزعة الحلاج فهو عندما يجيب عن سؤال الواعظ فيقول : " قتلناه بالكلمات " .

فإنه يعبر بلسان الجماعة نياحة عنهم ولذلك يتعرون خطابه بعد أن يقول مقدماً لهم ليكملوا الخطاب الشارح لدورهم أو لكيفية قتلهم لصاحبهم ( الحلاج ) :

" مقدم المجموعة : وإليك ما كان في هذا اليوم " فتراهم يصفون ما حدث :

" المجموعة : صفونا صفاً صفاً

الأرفع صوتاً والأطول

وضعوه في الصف الأول

ذو الصوت الخافت والمتراني

وضمروه في الصف الثاني  
أعطوا كلاً منا ديناراً من ذهب قاني

براقاً لم تحسه كف من قبل

قالوا . صبحوا زنديق كالر

صبحنا : زنديق كالر

قالوا : صبحوا فليقتل

صبحنا : فليقتل

إذا لحمل دمه في رقتنا<sup>١</sup>

### **جماليات التكوين والعناصر المتناقضة في وحدة :**

لو استخدمنا نموذج يربس للدلالة وسيلة للكشف عنجماليات التكوين بين عناصر التناقض في الصورة بين القوة والضعف أو الصراع بين طالب ومطلوب وحال دون تحقيق ذلك مع تحديد لقيمة كل عنصر سنجد ما يأتي :

العلامة : ما ترمز إليه

وهي ترمز إلى الأسد وهو رمز البطولة

وذلك ينطبق على العلاج فهو رمز البطولة في مسرحيتنا هذه

وهي ترمز إلى الشمس وهو رمز النفاية

والنفاية أو الفكرة الأساسية في المسرحية هي تحقيق الحرية والعدل

وترمز للأرض التي ترمز إلى سواد الناس

وهم مجموع الشعب من المظلومين مجموعة الحرفيين في المسرحية .

وترمز إلى المريخ الذي يرمز إلى الخصم

والخصم في هذه المسرحية هي السلطة ( الخليفة والحاشية )

يرمز الميزان إلى العدل

ويتمثل في دعوة العلاج إلى العدل الذي لم يتحقق

القمر ويرمز إلى المشاركة ويمثلها في المسرحية التاجر والواعظ والفلاح فهم شركاء في

الحدث

والحدث في مأساة العلاج تنوع فيه صورة المثقف ، إذ أننا لا نجد مثقفاً واحداً ولكننا أمام أوجه متعددة للمثقف ( المثقف المثالي ، المثقف المناوي ، المثقف الأسائر ، المثقف المنسحب ، المثقف العميل )

<sup>١</sup> صلاح عبد الصبور ، مأساة العلاج ، بيروت ، سلسلة اقرأ ، دار .



وفي عرض مأساة الحلاج بإخراج ناجي أحمد إنتاج مديرية الثقافة بالإسكندرية نجد الحلاج مصلوباً في أعلى يسار المسرح - قياساً على الجمهور - وللشجرة التي صلب عليها فرعين يتخذان شكل حرف V من Victory علامة النصر بينما تشكل ساقيه حرف A عكس العلامة الأولى دلالة على الهزيمة وهذا ما تتجسده العلامات في هذه الصورة وهذا التناقض يعطي قيمة جمالية . كما أن هناك تضاد بين علامتين في تكوين بصري واحد ( الشجرة - الحلاج المصلوب ) والتكوين الجماعي للحرفيين القاعدين تحت قدميه وكذلك التضاد بين كتابة الحرفيين وسعادة السكاري الثلاثة التاجر والواعظ والفلاح مما يدل على تحالفهم المطلق بهمجهم في صورة واحدة تحيل إلى رأي نقدي لفكرة تحالف قوى الشعب العامل في الستينيات في مصر . كما أن التضاد في رسم شخصية الواعظ يخلق قيمة جمالية ( واعظ وسكر في وقت واحد ) وكانت مأساة الصلب وسيلة لتسليّة التاجر لزوجيته في فراش الزوجية والواعظ يتخذها موعظة له في خطبة الجمعة بمسجد المنصور والفلاح يتخذها نوعاً من الفضول إذن فمصائب القوم الفقراء فوالد مند الأثرياء في هذا التكوين المسرحي الذي هو إعادة تصوير لشكل التحالف بين الطبقات في مجتمعنا السياسي في الستينيات وذلك يدل على الموقف الانتهازي لأعضاء أو لعناصر الصورة من هنا فلا مصادقية لأي من ثلاثتهم .

### التكوين الهرمي في مشهد صلب الحلاج :

الحلاج مصلوباً في أعلى التكوين الهرمي ومجموعة الحرفيين الباكين تحت قدميه تشكل قاعدة الهرم وهم تابون له و دلالة على بقاء فكره وثباته فيهم بعد موته . وذلك جعرا إلى طبيعة التكوين في المسرح وهو ما سنعرض له لاحقاً .

### المسكوت عنه ومناطق القول :

ويظهر ذلك في قول التاجر حول قصة الحلاج التي سيجكيها لزوجته إذ يقول " هي تحب أطباق الحديث في موالد النساء " والمسكوت عنه هو في "فراش الزوجية "

والجمالية في التضاد بين الصورة اللغزية والصورة الذهبية لها فهي موقف رومسي يحكي رجل لامرأته عن  
حسنة الصلب فذلك مثال للقيح في موقف حميل .

#### المماثل الناقص في التكوين :

يبدو المماثل الناقص في تكوين صورة الصلب حيث الحرفيون يشكلون هرمًا قمته العلاج  
المصلوب من أمام الشجرة في اتجاه الجمهور والشرطة من خلف الشجرة تجسد هرمًا مقلوبًا ويشكل العلاج  
المصلوب قمة كلا الهرمين ، لأنهم يستقون على مستوى خلف العلاج أعلى من مستوى جلوس الحرفيين .  
فالصورة تتكون من هرمين متداخلين وفي ذلك إنتاج لدلالة جديدة من ناحية و لقيمة جمالية حيث التناقض  
في وحدة .

## القراءة الطفولية لشهرزاد: بلغة وليد عوني

هل عكس وليد عوني بقراءته التجريبية الطفولية بلغة الرقص الحديث قمر "كورسايوف" ونجومه وشجره وجناحيه عصفور جنته ويختر الشرق وعطوره شهرزاد وأشواق العشاء، في بلاد الهند والسند، وتجريشات الحب والفرام والجنس في حكاياتها التي تغزو بها مشاعر شهریار على مدى ( ألف ليلة وليلة ) ؟

من أين تنطلق القراءة التجريبية للغة الرقص الحديث الطفولية التي جسد بها وليد عوني المقاطع الأربعة لقصيد شهرزاد السيمفوني تجسداً درامياً مرئياً ؟

### وليد عوني بين نصاعة التعبير بلغة الرقص ورطانة الحديث بلغة الكتابة :

من حق وليد عوني أن يجرب لوناً من ألوان الكتابة الحركية الدرامية بلغة الرقص الحديث ، فيبتكر لغة راقصة يجسد بها فكرة أو رؤية يشطح بها خياله أو يعارض بها قصة تراثية أو أسطورية غير أننا نساءل هل هو مجرب أيضاً في لغة القول حين ينصب مرفوعاً ويرفع منصوباً ويجر كلاماً ؟ يقبل الجهر 11؟

إن وليد عوني بارع حقاً في محاورة مشاعرنا بلغة الرقص الحديث خلال محاولته الراقصة في معارضة شهرزاد ، إذ رأى أن تجسد شخصية " مسرور السيف " امرأة وليس رجلاً - إله بارع حقاً من حيث الشكل - فلماذا لا يكتفي بمحاورة باللغة التي يجيدها ؟ هو فصيح عند الحديث الحركي الراقص ، فلماذا يوطن بالحديث اللغوي ، وهو غير ممتلك لأدوات التعبير ؟

إنه فصيح في كتابة القصيد الحركي الراقص بأطراف الراقصين وأنامل الراقصات من شبابه الموهوب . فلماذا يلجأ في البرنامج المطبوع - إلى توظيف الحروف والكلمات التي يضطر في نهاية مقاله إلى الاعتذار عن عدم إجادته لها : ( أنا لست شاعراً ولكني متيمناً بشهرزاد )

إن ما أطرحه هنا لا يستلزم إجابة أو تفسيراً من وليد عوني ، لأن المدح غير مطالب بتفسير إبداعه ، لأن الإبداع يستهدف التعبير ، والمدح قد قال كلمته بوساطة إبداعه ، وإنما التفسير هو عمل الناقد الفني .

من هنا فلست أجد وليد عوني محقاً في رد التهمة عن غموض عروضه ، فالغموض هو نتاج التركيب ، والتركيب والتعقيد ، أصل من أصول العملية الإبداعية ، ولك المثلقي لشفرات العمل الإبداعي هو جزء لا يتجزأ من عملية الإمتاع أو الفكرة التي يتقنع خلفها المدح .

ولقد استمتعتنا بأداء الفرقة الراقص ويتفسير وليد المرئي للقصيد السيمفوني والمقامات شها ، ولم نجد مهارة في خلط السيمفوني الذي تأسس على التعدد والتداخل الصوتي مع المقامات ذات البنية الموسيقية ذات الصوت المنفرد أو التالي .

ولعل في رد وليد عوني على من هاجموا فنه واقمومه بالغموض ما يؤكد قولي بأنه لا يجيد فن الحديث بالقول قدر إجادته الحديث بالرقص ؛ حين قال : ( عروضي ليست للنخبة ، ويفهمها المثقف وغير المثقف .. حتى الزبال قد يفهم ما أقدمه أكثر من خويج السوربون ) مجلة المصور القاهرية ، ع ٣٩٥٩ في ٢٥ أغسطس ٢٠٠٠ ص ص ٤٤ - ٤٥ )

إن وليد عوني يدرك أن الفن لا يفهم وإنما يحس . وفي رده هذا ما ينفي عن فنه صفة التجريب ، لأن التجريب لا يستهدف إلهام المتلقي . وفي رده أيضاً انتفاء لمصاديقه ، إذ كيف يفهم إنسان ما فلسفة سارتر الوجودية المادية التي تتمحور حول مفهوم ( الوجود سابق على الماهية ) عن طريق دراما حركية راقصة دون أن يكون قد اطلع على فلسفته وعضمها من خلال القراءة النظرية لمؤلفات سارتر ؟ وكيف يمكن فهم العرض الراقص الذي قدمته فرقة الرقص المسرحي الحديث بألمانيا الغربية ضمن فعاليات مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي في دورته الثانية على مسرح العرائس بالعبدة لمسرحية سارتر ( الجحيم ) ويدرك مقولتها الرئيسية ( الجحيم هم الآخرون ) دون أن يكون قد قرأها قراءة تحليلية ؟! وبالمثل أقول كيف يفهم شهرزاد بلغة الرقص الحديث عبر الكتابة الحركية الراقصة بلغة وليد عوني الطفولية ؛ من لم يعرف قصة شهرزاد عبر القراءة أو المشاهدة أو السماع والحكي قبل مشاهدته لها من خلال قراءة وليد عوني المعارضة لها ؟ كيف يتأني له أن يميز الراقصة التي تؤدي دور مسرور السيف فيعرف على وجهة نظر وليد عوني ورأيه في شخصية السيف ؟ هذا من ناحية ، ومن ناحية أخرى ما هي دلالة تفسير وليد عوني لشخصية مسرور السيف في عمله الراقص ؟ لقد أراد إبراز عبقرية المرأة وسطوتها على الرجل من خلال ذكائها الحارق . وهذه الصورة التراثية لشهرزاد رمز المرأة الذكية ودورها المحرك للتاريخ - إذا أخذنا بنظرية فرويد عن الجنس ودوره - وإعادة بحث وليد عوني لصورة المرأة إنما كان لفه ذكاء منه ، إذ نظر في إشراقات تراثنا الأدبي والتقط منه إشراقة شبه حدائية تكشف عن شخصية المرأة وذكائها وقيادتها لجمعها من خلال سلطتها على الرجل ( حاكم البلاد ) ؟ .

وهذه اللفظة المعاصرة التي تلقي الضوء الساطع على الدور القيادي للمرأة في تطلمات المجتمع الشرقي القديم عن طريق آدابه تتناسب مع الدور الذي تتبناه المرأة في بلادنا في هذه الأيام في ظل

هذه الصحوة الحضارية والدور التصويري والريادي الذي يقوم به المجلس القومي للمرأة بقيادة السيدة سوزان مبارك .

إن لفنة وليد عوني لاشك لفنة حضارية وتويرية يحمد عليها ، وهي في رأي نوع من التنمية الثقافية المواكبة للتنمية الاجتماعية والأسرية التي تشهدها بلادنا في هذا العصر .

غير أن تفسير وليد عوني لشخصية ( مسرور التراثية ) هو نوع من الإدانة للمرأة ، لأن القصة التراثية لحكاية مسرور السيف في ألف ليلة وليلة فيها إدانة للرجل وهي قتل الدافع المنطقي للجوء ، شهرزاد إلى قهر إرادة الرجل في سفك دماء العذاري ، وتحسيد وليد عوني لشخصية مسرور لتصبح في عمله الرافض امرأة ينقص من قدر المرأة ويضعها في سجن الحرم خلف أسوار زنازين الغيرة ، امرأة تصارع امرأة أخرى من أجل الفوز بالرجل ( شهریار ) ، شهرزاد تصارع بالحكايات والأخرى (مسرور وليد عوني) بالسيف ، الذي يرتد إلى محرم بيد شهرزاد . إن ما تفعله شهرزاد وليد عوني ليس فرض سلطتها واستخدام ذكائها من أجل أن تتساوى المرأة في الحقوق مع الرجل ، حسب القصة التراثية- ولكن للفوز بالرجل ، وتلك رؤية شديدة الرجعية ولا تتوافق مع الصحوة التويرية التي يبذل المجلس القومي للمرأة كل الجهد من أجل إقرارها في مجتمعنا انتصاراً للمرأة . هذا من حيث الموضوع الذي انتهى إليه تجريب وليد عوني بلغة الرقص الحديث.





## النتائج العامة للبحث

## أولة : انتهيت في هذا البحث إلى النتائج الآتية

- ١- الجميل : هو كل ما يجمع
- ٢- نتاج توحيد الكل مع الفردي وتحولهما إلى خاص
- الجمال ظاهر وخفي ؛ ومعنى أن استقبال الجمال يكون حسياً .
- الجمال : بحث التكوين الفني للملكة التخيلية عند الخلق بعثاً حظياً وجزئياً مرتبطاً بلحظة تلقي المثير والممتع وغير المقتنع .
- الجمال : ما يصل إلى مشاعرك فيمضك قبل أن يصل إلى عقلك .
- الجمال : العث الجاد بوسائل التعبير الذي يتحدد به في بعض الأحيان مستوى العمل الفني . وعند إرنست فيشر<sup>١</sup> تربط القيمة الجمالية بالشكل : " أناقة الحلول التي توجد للصعوبات الشكلية التي لا تنشأ من أخرى وحده بل كذلك من المسمة الخالصة والتابعة من التحكم في الشكل ، إن الشكل هو دائماً نوع من الانتصار لأنه حل لمشكلة . وبذلك تتحول الصفة الجمالية إلى صفة ذهنية .
- الجمال : ينتج عن إرضاء الفنان لفنه ولذاته ، وليس من إرضائه لجمهوره كلما كان نصيب المرء من الجمال أوفر ، كان نصيبه من حب الحياة أعظم . وحب الحياة والجمال من العوامل الاجتماعية القوية التي تسجي الأهم إلى النضوق والاستعلاء .
- ٣- مصادر الجمال في الشكل : خلق ألق التوقعات - الوحدة العضوية .
- ٤- مصادر الجمال المتهجية : فلسفة ولايد " أن يكون علم الجمال فلسفياً لأنه لا يخطو خطوة وراء القوانين والمقاييس في العلوم الإنسانية "
- ٥- مصدر الجمال في المادة : يمثل في قول مايكل أنجلو من أن ( الدمى التي لم يحتها كأنها محبوسة في الصخر الأصم الذي لم يلمسه بعد ) .
- ٦- ذاتية الجمال تابعة من الشكل أي من داخل العمل الأدبي أو الفني نفسه .
- ٧- موضوعية الجمال : تابعة من الموضوع أي من خارج العمل الفني أو الأدبي ، بعة من المجتمع وتطابق الموضوع مع فكر الغالبية
- ٨- منبع الجمال : يكمن في توق الإنسان للوصول إلى مغزى الشيء الذي يستقبله بحسه ولا يصل أبداً إلى مغزى .

<sup>١</sup> إرنست فيشر ، طرورة الفن ، ترجمة : أسعد حليم . القاهرة ، - نظرية للصورة العامة للكتاب . ١٩٨٦م ، ص ٢٥٢ .

٩- منبع الجمال : ناتج عن الإجابة التي هي فوق الإجابة . وهذا معناه أن الجمال محصور في الشكل .

١٠- الجمالية : هو الراجعة الشكلية .

١١- مصادر الجمال في الشكل : تتمثل عند إرنست فيشر في " البراعة المعتدلة في نفسها تلك التي يقصد المؤلف إليها في ذاتها أي البراعة التي لا تقيم محل مشكلات البناء الموسيقي في اتحاد الموسيقى الخارجية مع الموسيقى الداخلية في الشكل .

١٢- الجمال الحسي : ويكون شعورياً ومعنوياً في حالة الجمال الحفي وهو ما يستدعي إعمال اللحن .

١٣- قيمة الجمال ما بين الشكل والموضوع : الجمال في الشكل الفني وليس للمضمون فيه نصيب ولكن هذا ينفي الجمال عن القيم الموضوعية ، ولذا نقول إن القيم الموضوعية تستمد إضافتها من القيم الجمالية فإذا اعتبر أحد النقاد أو دارسي علم الجمال أن الجمال قائم في موضوعات مثل الخير والحق ؛ فإن ذلك أمر نسي لأن نظرة الإنسان إلى الخير والحق تختلف من واحد إلى آخر ، وفق مصالح من ينتمي إليهم ( قبلته - حزه - طبقته - أسرته - ذاته - وطنه - أمته ) فالخير ليس مطلقاً ولا الحق أو العدل وكذلك الأمر مع الجمال فتقديره يختلف من واحد إلى آخر وفق حالته الشعورية والنفسية .

١٤- القيمة الجمالية في كل تكوين لا يرتبط بموضوع التشكيل ارتباطاً معنوياً سواء أكان تكويناً مرتبطاً أو كان تكويناً مسموعاً .

١٥- القيمة الجمالية : في التناسب والتناغم بين عناصر الشكل أولاً ثم في التناسب والتناغم بين الشكل والمضمون ثانياً .

١٦- الباحث على الجمال : يكمن فيما يتألف توقع المتلقي للصورة المرئية أو للصورة المسموعة إذ يتوقع في إطار الخطوط العامة للصورة فتدعشه الصورة من حيث دقة التعبير وبلاغته وصدقته إذ يصل إلى مشاعره قبل أن يصل إلى عقله .

١٧- عناصر الجمال في الفن وفي العلم : " فاليساطة والتناسق والتماثل والتناسب والتألق والوضوح وهي عناصر ملحوظها في مجال النظريات الفيزيائية - لها نظائر موازية في الجمال الذي

تجده في الرسم والموسيقى وليس من العسير أن تصور أن هذه المعايير الجمالية ذاتها تنطبق كذلك على الشعر والرقص وغيرهما من الفنون<sup>١</sup>

١٨- قانون تقدير الجمال : إن قانوني الجمال الأساسيين في الطبيعة هما قانونا السكون والحركة . الأول منهما يمثل في أي لوحة تمثل حركة الحياة .

١٩- عناصر الجمال عند توماس الإكويني :

" أولها : التمام أو الكمال لأن الأشياء التي يشوبها النقص بشعة لهذا السبب ذاته .

ثانيها : التناسب الواجب أو التماسق . وقد رأى أينشتاين ذلك أيضاً .

ثالثها : الإشراق لأن الأشياء ذات الألوان الزاهية توصف بأنها جميلة " .

٢٠- النظرية الانفعالية : ارتبطت بالفن الرومنسي .

ترتبط بين الانفعالات الفنان في بناء عمله الفني وما يثيره من قضايا نفسية وانفعالات جمالية . لا تنفذ إلى صميم العمل الفني وتركيبه الداخلي وإنما تبحث في سيرة الفنان .

٢١- نظرية الجمال الفني : توسع دائرة الإبداع بحيث لا يقتصر على الفن وحده وإنما تطلق عاصفة الجمال الفني على كل ما ينتجه الإنسان ويتسم بالجمال في ذاته وتعتمد في تمييز الجمال على مدى التركيب الوضعي في العمل نفسه .

٢٢- نظرية احاكاة : ( نظرية الماهية ) أو المثل الأعلى فهي لا تناقض العمل الفني وإنما تناقض موضوعه بوصفه جوهر العمل الفني .

٢٣- النظرية الشكلية : قتم بتحليل الفن التجريدي . قتم بالشكل ذي الدلالة **Significant Form** وقتم بالأداة أو الوسيط الذي يقدم الفنان إبداعه من خلاله كالعناصر الحسية الفنية التي يفكر الإنسان الفنان من خلالها اعتماداً على عناصر اللون - الصوت - الكلمات - الكتلة - النغمة - الحركة )

٢٤- مصدر الحركة عند المثاليين : تكرار فيه بداية ونهاية دائرية

تكرار شكلي وأسلوب في غمطية ، ومصدره خارجي .

٢٥- مصدر الحركة عند الماديين .. حركة تراكمات التضاد في وحدة كلية.

<sup>١</sup> راجع : روبرت . م . أجروس وجورج . ن . ستانيس ، العلم في منظوره الجديد . حائل للعرفة (١٣٤) جمادى الآخرة ١٤٠٩ هـ .

هـ . فبراير / شباط ١٩٨٩ م ، ص ٥٥ .

<sup>٢</sup> المرجع السابق ، نفسه ، ص ١٢٣ .

تحدث التغير بعد الصراع الجدلي التاريخي . حيث يؤدي كل انكسار لطرف أو انتصار لطرف في صراع ما إلى تطور أسلوبه .

٢٦- خاصية مادة العمل الفني : لابد أن تنطوي على الوحدة والكلية واحتمال الصراع في وحدة قابليتها للصراع ، وصولاً إلى وحدة الأضداد .

٢٧- النمط : " لا يعرف إلا في العمل الفني ، وما من شخصيات نمطية في الحياة . وما من أوضاع نمطية في الحياة " <sup>١</sup> والنمط هو نظام يخلقه الشكل .

٢٨- تكوين الصورة الجمالية : في اجتماع عنصرين نقيضين أو متماثلين فاكتر في إطار متوازن : ومن هذه العناصر : ( الحركة ، السكون ، الثبات ، الكتلة ، الفراغ ، التراكم الكمي ، التراكم ، النوعي ، الحمية ، الاحتمال ، العدد ، الفرد ، التكرار ، التأكيد ، التداخل ، التشخيص ، التخلص ، التجسيد ، التناسب ، التلازم ، التضاد ، التكتيف ، دائرية البدء والانهاء ، التماثل ، معنى المعنى ، الترادف ، التوازي ، التكوين ، التقديم والتأخير ، الحذف ، الاستهلال ، مزاجية الكلي للفرد ، البالغة ، الإيقاع ، الضوء ، الظل ، الصوت ، الصمت ، ظاهرة المعنى ، الإشباع ، التلرج ، الشدة ، اللين ، النعاسة ، الخفوت )

٢٩- التكوين : " Composition تناسق عناصر العمل الفني بصورة ذات دلالة وإيماء . تتكون القصيدة أو الصورة مثلاً " <sup>٢</sup>

### ثانياً : انتهيت إلى أن الخصائص الاجتماعية للقيم تتميز بعدد من الخصائص هي أنها :

- مشتركة بين عدد كبير من الناس
- تستثير اهتمام الفرد والجماعة لارتباطها بمحاجات حيوية أو اجتماعية .
- تستهدف صالح الجماعة أو ما تعتقد أنه لصالحها .
- تتصف بالثبات النسبي أي المحافظة .
- تتصف بالديمائية أي التغير الاجتماعي .
- تعمل نظم المجتمع ومنظّماته على حفظها .

<sup>١</sup> د. لطيفة الزيات " النمطي والجمالي في كلاسيكيات للاركية " ( أدب ونقد ) العدد الأول - يناير ٨٤ . القاهرة . عن حزب التجمع الوطني ، ص ٨٧ .

<sup>٢</sup> د. مهدي وهبة ، معجم مصطلحات الأدب ، بيروت ، مكتبة لبنان ، ١٩٧٠ ، ص ٨٢ .

- تعبر عن نفسها بالرموز الاجتماعية
  - لها أهداف عقلية .
  - تتميز القيم بمساندة بعضها بعضاً .
- وعلى ذلك فإن القيم وفق تلك الخصائص ماثلة في الكتابات المسرحية . كما أنها في كل أنواع الكتابات المسرحية العربي منها والعالمي .

ثالثاً : التهيئة إلى أن الخصائص الجمالية للأسلوب :

- تتميز بعدد من الخصائص تتمثل في أنها :
- مشتركة بين عدد من عناصر الشكل الأدبي أو الفني .
- تستثير مشاعر المتلقي كما أنها تستثير مشاعر المبدع نفسه لارتباطها بحاجة بشرية للامتاع .
- تستهدف توازن عناصر الشكل الأدبي أو الفني .
- تصنف بالثبات النسبي في العمل الإبداعي أو الفني باعتبار أنها تتكرر من عمل إبداعي إلى آخر
- تصنف بالتغير الأسلوبية في المنمنمات أو الزخارف الأسلوبية . من عمل إبداعي إلى آخر لدى المبدع الواحد .

- تعبر عن رموز المبدع نفسه في اللوحة وفي القصيدة وفي القالب الموسيقي وعن رموز الشخصية في الدراما ( رواية - مسرحية ) وكلها أهداف إمتاعية ممهدة للقيم الاجتماعية والإنسانية ومؤكدة لها ولدورها الإقناعي .

- تتميز القيم الجمالية بمساندة بعضها البعض في العمل الإبداعي الواحد ، فالتكرار يساند المفارقة التي تساند التورية التي تؤكد الازدواج في المعنى أو تكشف البعد المتضاد في الفكر ، وتعمل جميعها على مساندة الإيهام الدرامي أو إثارة الدهشة في العمل الدرامي في المسرح الملحمي .

وخلاصة القول : أن القيم الجمالية ماثلة مثولاً قليلاً وغير عميق في المسرحيات الاجتماعية الخليجية ربما باستثناء مسرح الكاتب المسرحي السعودي محمد العتيق ، ربما لأنه يكتب على مهل ولا يجري وراء مؤسسات الإنتاج وربما لأن كتاباته تخرج بين العناصر التراثية والعناصر الحديثة<sup>1</sup>

<sup>1</sup> د. أبو الحسن سلام ، المسرح السعودي بين المصادر التراثية والمصادر الحديثة ، بحث ألقى ضمن فعاليات للملتقى العلمي الأول لمعرض المسرح التجريبي ، القاهرة ، وزارة الثقافة ، ديسمبر ١٩٩٤م ، إصدارات الهيئة العامة للثقافة الجماهيرية .

كما تتمثل القيم الجمالية في النص المسرحي المصري وخاصة المسرح الشعري مثولاً بارزاً - على النحو الذي مثلنا له - وكذلك تظهر القيم الجمالية أينما ظهور في العروض المسرحية خاصة في التكوينات الجماعية المفتحة أو المغلقة أو الإشعاعية - وقد مثلنا لذلك تمثيلاً مكثفاً .

ولا شك أن بروز القيم الجمالية في العمل الإبداعي وفي المسرح على الوجه الأخص قرين بالخبرة العريضة والتمرس بالتجربة المسرحية طويلاً وباختيار موضوعات ولغايا تشع بالفراشة وتسبح مادتها في بحور الخيال والأطورة وتطير في أجواء التاريخ البعيد لتسقط على الواقع المعيش فتنتزع بدماء الإنسان ومشاعره وهو أمر لم نجده فيما عرضنا من أعمال مسرحية مما وجدناه في مجتمع المسرح الخليجي بينما وجدناه في المسرح الشعري في مصر في العروض المسرحية .

على ما تقدم فقد تفوقت قيم النظرة المكانية ( القيم الاجتماعية ) على قيم النظرة الزمانية ( القيم الجمالية ) في النص المسرحي الخليجي ، بينما توازنت قيم النظرة المكانية مع قيم النظرة الزمانية فيما مثلنا له من المسرح المصري نظراً لتوازن تيار الوعي مع تيار الشعور في النص و في العرض المسرحي .

كذلك تمثلت قيم النظريتين اجتماعياً و جمالياً في صورة الجسد في المسرح العالمي و المصري في توازن جماليات التشويه في تصوير فكرة الجنس .





## ثبت المصادر والمراجع

## ثبت المصادر والمراجع

- ١- الأحمري ، المقالات ج ١ .
- ٢- الاسفرايني . التبصر في الدين .
- ٣- ابن الجوزي ، تليس ابليس .
- ٤- د. إبراهيم خلوم ، لنسرح والتغير الاجتماعي في الخليج العربي - دراسة في سوسولوجيا التجربة المسرحية في الكويت والبحرين . سلسلة عالم للتعرفه الكويتية ، ع ١٠٥ - ذو الحجة ١٤٠٦ هـ - سبتمبر ( ايلول ) ١٩٨٦ م .
- ٥- د. أبو الحسن سلام ، نقباءات النقد المسرحي للعاصر ، القاهرة ، المركز القومي للمسرح والموسيقى والفنون الشعبية ٢٠٠١ م
- ٦- \_\_\_\_\_ . المسرح السعودي بين المصادر التراثية والمصادر الحديثة ، مخطوطة بحث - القاهرة - قدم ضمن فعاليات ملتقى القاهرة العلمي الأول لمعرض المسرح العربي ١٩٩٥ م .
- ٧- \_\_\_\_\_ ، الإيقاع المسرحي بين النص والعرض ، مجلة ، ط١ . الفردوس ١٩٩٥ م
- ٨- \_\_\_\_\_ ، حيرة النص المسرحي ط٢ ، الرياض ، ط١ . النرجس ١٩٩٣ م .
- ٩- \_\_\_\_\_ ، تربية الإرهاب بين وسائل الإعلام والمسرح ج١ الرياض ط١ . دار للعارف السعودية ١٩٩٥ م .
- ١٠- د. أحمد المشري ، الضحك .. وكوميديا النقد الاجتماعي في مسرح محمد الرشود - دراسة تحليلية - الكويت ، شركة الخليج لنرويج الصحف ١٩٩٤ م .
- ١١- إدوارد آلي ، الجينية ، ترجمة جلال المشري ، سلسلة مسرحيات مختارة ع. الطامن ، القاهرة ، ، الهيئة المصرية العامة للكتاب أكتوبر ١٩٧٣ م
- ١٢- أولست فيشر ، ضرورة الفن ، ت: أسعد حليم ، القاهرة . الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٦ م
- ١٣- أروستوفانيس ، الضفادع ، ترجمة أمين سلامة ، القاهرة
- ١٤- د. أميرة مطر " ندوة الجمالية العربية " ( ملف ندوة الجمالية العربية - مجلة الفكر العربي ع ٦٧ لسنة ١٣١٣ ) بيروت ، يناير / مارس ١٩٩٢ م
- ١٥- أوسكار وايلد ، سالومي ، مجلة المسرح .
- ١٦- أرفيسيا نيكوف وآخرون اسر عند اسماع الماركسي سيبني - حلال لملامطة بيروت دار الفارابي ، موسكو . دار التقدم ١٩٨١ م .

- ١٧- أي . جي هيرز ، إي . هـ . هيرز ، الصليم والتعلم - مدخل في التربية وعلم النفس ، تعريب حسن الدجيلي ( الرياض ) المطابع الأهلية للأولست ١٩٧٥ م .
- ١٨- البغدادي ، الفرق بين الفرق .
- ١٩- بريخت ، محاكمة لوكولوس . ترجمة عبد الغفار مكاوي ، سلسلة من المسرح العالمي ، القاهرة ، المؤسسة المصرية العامة للترجمة والتأليف والنشر .
- ٢٠- \_\_\_\_\_ ، دائرة الطباشير القوقازية ، ت: د. عبد الرحمن بدوي ، سلسلة ، من روائع المسرح العالمي ع ٣٠ القاهرة ، المؤسسة المصرية العامة للترجمة والتأليف والنشر .
- ٢١- بويرو بايخو ، القصة المترددة للذكور بالي ، عن حزب التجمع الوحدوي ، ترجمة د. صلاح فضل ، سلسلة من المسرح العالمي الكويتية ، أبريل ، ١٩٧٤ م .
- ٢٢- تشيلدون تشي ، المسرح في ثلاثة آلاف عام ، ت: دريني خشبة ، القاهرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب .
- ٢٣- تنسي ويليامز ، قطعة على سطح من الصليح الساخن ، ترجمة عبد الحليم البشلاوي ، مكتبة الفنون الدرامية (٥) القاهرة ، مكتبة مصر ، دار مصر للطباعة . ١٩٨٠ م .
- ٢٤- جيوم أبولليير ، كازانوا ، ترجمة وتقديم : د. نادية كامل ، سلسلة من المسرح العالمي (٢٣٨) الكويت ، وزارة الإعلام أول يوليو ١٩٨٩ م .
- ٢٥- حامد عبد القادر ، دراسات في علم النفس الأدبي ، ط٦ القاهرة ، للطبعة النموذجية ، ١٩٤٩ م .
- ٢٦- دونا ماكندولا ، لحظة في الحلاء أو المميز المرافق ، ترجمة د. أحمد النادي - من المسرح العالمي ١٤١ وزارة الإعلام الكويتية ، أول يوليو ١٩٨١ م .
- ٢٧- الرازي ( أبو بكر ) اعتقادات فرق المسلمين والمشركين .
- ٢٨- راسل ( برتراند ) تاريخ الفلسفة الغربية ، القاهرة ، المؤسسة انصرية العامة للكتاب .
- ٢٩- رباحات الحيام ، ترجمة أحمد واهي .
- ٣٠- \_\_\_\_\_ ، بالزجل ، رشدي عبد الرحمن
- ٣١- \_\_\_\_\_ ، بالزجل ، محمد رجا
- ٣٢- \_\_\_\_\_ ، بالزجل ، أحمد حجاب .
- ٣٣- \_\_\_\_\_ ، ترجمة مصطفى وهي التل ، تحقيق د .
- يوسف بكار ، بيروت ، دار الجبل عمان ، مكتبة الرائد العلمية ١٤١٠ هـ - ١٩٩٠ م .
- ٣٤- د. وعيسى عوض ، الأدب والجنس ، القاهرة ، دار أخبار اليوم ، ١٩٩٣ م .
- ٣٥- روبرت م. آجرس . وجورج . ن . ستاسيو ، العلم في منظوره الجديد ، عالم للترفة ٣٤ ، ١٩٩٨ م .
- ٣٦- سعد الله ونوس ، اغصان ( أدب وثق ) ع ٥٥ ، القاهرة ، مارس ١٩٩٠ م .
- ٣٧- سوفوكليس ، أنتيجوني ، ت ، د. علي حافظ ، سلسلة من المسرح العالمي الكويتي العدد (١) ١٩٧٣ م .

- ٣٨- م. بوكله دروس اجتماعية في تطور القيم ( باريس ، كولاد . ١٩٢٢م )
- ٣٩- الشهر ستاني ، الملل والنحل ، الجزء الأول
- ٤٠- صالح مرسى ، دعنا بالطوشة ، مخطوط مسرحية أخرجها عبد الأمير مطر ، المسرح الشعبي الكروي في ٢ / ١٩٧٣م وعرضت في دمشق في يوليو / تموز ١٩٧٦م .
- ٤١- صلاح عبد الصبور ، ليلى والجنون ، مسرحية شعرية ، مكتبة الأسرة . القاهرة . الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩٩م .
- ٤٢- \_\_\_\_\_ ، الأميرة تنتظر ط ٣ ، بيروت
- \_\_\_\_\_ ، دار الشروق ، ١٩٨٢م .
- ٤٣- \_\_\_\_\_ ، بعد أن يموت الملك ،
- \_\_\_\_\_ مسرحية شعرية - ملهية مأساوية - ط ٣ - بيروت دار الشروق ١٤٠٣ هـ - ١٩٨٣م .
- ٤٤- \_\_\_\_\_ ، رباعيات صلاح جباهين ، القاهرة
- \_\_\_\_\_ ، دار المعارف بمصر .
- ٤٥- صمويل بيكيت ، في انتظار جودو ، ت : د. فايز اسكندر ، مجلة المسرح المصرية العدد الأول ١٩٦٤
- ٤٦- د. عادل العوا ، العملة في فلسفة القيم ، دمشق ، دار طلاس ١٩٨٦م .
- ٤٧- عبد القاهر الجرجاني ، أسرار البلاغة ، تحقيق د. محمد عبد المنعم خفاجة . القاهرة .
- ٤٨- \_\_\_\_\_ ، دلائل الإعجاز ط ٢ . القاهرة ، ط. المنار ٣٣٩هـ .
- ٤٩- عبد الرحمن الشرفاوي ، الحسين ثائراً ، القاهرة ، مؤسسة الهلال .
- ٥٠- د. عبد الله عروضة ، مائة الجمال والفن ، المكتبة الثقافية ( ٤٣٢ ) القاهرة - الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٨م .
- ٥١- العظيم ( محمد ) ، احرب السفلى ، مخطوط مسرحية كتبت في الرياض ١٩٩٤م .
- ٥٢- عرض مسرحية الجنيبة لإدوارد ألي ، إعداد عبد الهادي محمد علي ، وإخراج الباحث - جمعية الدراما بالإسكندرية على مسرح اسماعيل يس ١٩٧٣م .
- ٥٣- عرض مسرحية كاليجولا لأليير كامبي إخراج الباحث - قصر ثقافة الأنفوشي ١٩٩٧م .
- ٥٤- عرض مسرحية الملك معروف لشوقي عبد الحكيم إخراج الباحث نفسه . مسرح كلية فيكتوريا بالإسكندرية - منظمة الشباب ١٩٦٦م
- ٥٥- عرض مسرحية الواد ميد الشغال بسمير عبد العظيم إخراج حسين كمال وإنتاج الفنانين المصنفين ( تسجيل فيديو )

- ٥٦- عرض مسرحية علي جناح التيريزي وثابعه قفه لألفريد هوج ياخراج الباحث نفسه إنتاج كلية الهندسة بالإسكندرية ١٩٨٩م على مسرح الأنفوشي ، سيد درويش بالإسكندرية ومسرح وزارة الشباب والرياضة بالقاهرة .
- ٥٧- عرض مسرحية ( للتزوجون ) ياخراج حس عبد السلام لفرقة الثلاثي على مسرح الموسابير بالقاهرة ( تسجيل فيديو ) .
- ٥٨- عرض مسرحية ( شرقاً إلى ميناء ) لأنور جعفر ياخراج الباحث نفسه فرقة سيد درويش ، وجمعية الدراما بالإسكندرية ١٩٧٣م على مسرح اسماعيل يس بالإسكندرية .
- ٥٩- عرض مسرحية ( ناعسة ) للفرقة القومية ، فرع ثقافة كفر الشيخ على مسرح أم كلثوم بالمنصورة ٢٠٠١م .
- ٦٠- عرض مسرحية ( حلم ليلة عيد ) لفكرة معاوية حنفي ، تأليف شعري ياخراج الباحث على مسرح قلعة قايتباي ١٩٨٢م .
- ٦١- عرض مسرحية الإسكندر للدكتور مصطفى محمود ياخراج حسين جمعة على للمسرح الروماني بالإسكندرية ١٩٧٠م فرقة المسرح القومي السكندري بوزارة الثقافة وبطولة كرم مطاوع .
- ٦٢- عرض ساليومي لأوسكار وايلد ياخراج الباحث نفسه جمعية الدراما بالإسكندرية على مسرح اسماعيل يس ١٩٧٣م .
- ٦٣- عرض الفتي مهوان للشاعر عبد الرحمن الشرقاوي ياخراج كرم مطاوع ، المسرح القومي بالقاهرة .
- ٦٤- عرض مسرحية رابعة العنوية ، تأليف يسري الجندي وبطولة سميرة أيوب ، المسرح القومي بالقاهرة .
- ٦٥- عرض مسرحية عماسة الحلاج للشاعر صلاح عبد الصبور ياخراج حسن عبد السلام إنتاج فرقة مسرح الجليب السكندري بمديرية الثقافة على مسرح سيد درويش بالإسكندرية ١٩٦٧م .
- ٦٦- عرض مسرحية القمص لفراي ياخراج جمال ياقوت ، مهرجان نوادي المسرح بقصر ثقافة الأنفوشي بالإسكندرية ، وقصر ثقافة بورسعيد ٢٠٠١م .
- ٦٧- عرض ( شهرزاد ) رؤية ياخراج وليد عوني فرقة الرقص المسرحي الحديث بدار الأوبرا المصرية ، للمسرح الروماني بالإسكندرية ٢٠٠٠م .
- ٦٨- د. فكري قسطندي ، " مصطلحات مسرحية " ( المسرح ) العدد الثاني عشر ، السنة الأولى ، القاهرة ، ديسمبر ١٩٦٤م .
- ٦٩- \_\_\_\_\_ ، " مصطلحات مسرحية " - الجوقة ( للمسرح ) ع. العشرون ، القاهرة ١٩٦٥م .
- ٧٠- القزويني ، الإيضاح في مصطلح البلاغة ، القاهرة ، ط. صبيح ١٩٧١م .
- ٧١- د. كمال عيد ، علم الجمال المسرحي ( بغداد ، الموسوعة الصغيرة ٣٤٩ ) دار الشؤون الثقافية ١٩٩٩م .
- ٧٢- د. لطيفة الزيات ، " النمطي والجمالي في كلاسيكيات الماركسية " ( أدب نقد ) ع. الأول - يناير ١٩٨٤م القاهرة - عن حزب التجمع الوطني .

- ٧٣- مارلو ، نظرة شاملة على النسخة العربية المعاصرة د ت د يحيى هويدي ، د أنور عبد العزيز ، القاهرة - دار المعرفة ١٩٧٥ م .
- ٧٤- ماريو فراي ، القصر . ترجمه د إبراهيم حمادة ( مجلة المسرح ) ع الحادي عشر السنة الأولى مايو ١٩٨٢ م .
- ٧٥- د. مجدي وهبة . معجم مصطلحات الأدب ، لبنان - بيروت ١٩٧٥ م .
- ٧٦- د. محمد بسوي ، الفن الحديث ، ط ٢ ، القاهرة ، دار المعارف بمصر ١٩٦٥ م .
- ٧٧- د. محمد حسن عبد الله : " الجمهور والمسرح " ( البيان العدد ٢٧٦ الكويت - مارس - آذار ١٩٨٩ م .
- ٧٨- محمد سلاموي ، وقصة سالومي الأخيرة ، كتاب القومي (٣) تحرير محمود نسيم القاهرة ، المسرح القومي ٢٠٠٠ م
- ٧٩- د. محمد محمد الزباني ، القيم الاجتماعية مدخلاً للدراسات الأنثروبولوجية والاجتماعية ، القاهرة ، مطبعة الاستقلال الكبرى ١٩٧٢ - ١٩٧٣ م .
- ٨٠- معرض منحوتات زوسر مرزوق ، بانيه القاهرة ١٩٩٩ م ولاعة ناجي بقصر ثقافة الأنفوشي بالإسكندرية وثقافة قسم للمسرح بآداب الإسكندرية ١٩٩٩ م .
- ٨١- مهدي بندق ، حشيشوت بدرجة الصفر - مسرحية شعرية - الإسكندرية ، دار حورس الدولية للنشر ١٩٩٩ م .
- ٨٢- \_\_\_\_\_ ، هيلان الممشقي ، القاهرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩٠ م .
- ٨٣- \_\_\_\_\_ ، روم على الدم . الإسكندرية ، ط. الوادي ١٩٨٠ م .
- ٨٤- \_\_\_\_\_ ، ليلة زفاف إكرا ، القاهرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٩ م .
- ٨٥- \_\_\_\_\_ ، السلطانة هند ، الإسكندرية دار لوران ١٩٨٥ م .
- ٨٦- \_\_\_\_\_ ، غبط العنب ٨٥ ، القاهرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٢ م .
- ٨٧- \_\_\_\_\_ ، مقتل هياشا ، القاهرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩٦ م
- ٨٨- موليسر ، دون جوان ، ترجمة إدوارد ميخائيل ، روائع المسرح العالمي (٢٢) القاهرة ج. م . ع . وزارة الثقافة والإرشاد القومي ، الإدارة العامة للثقافة ط. لجنة التأليف والترجمة والنشر ١٩٦٢ م .
- ٨٩- نبيل الألفي ، مقدمة مسرحية دون جوان لمولير ، لنفسه
- ٩٠- نبيل أحمد صادق " البند الجمالية وعلم الجمال ( المسرح ) ع ٧٥ - فبراير ١٩٩٥ م
- ٩١- نجيب سرور . ماضي وهبة . رواية شعرية . سلسلة المسرحية ع الخامس . مجلة المسرح . القاهرة . مسرح الحكيم يونيو ١٩٦٥ م
- ٩٢- د مدير المنظمة . المسرح السعد . مرياحي . النادي الأدبي ١٩٩٢ م
- ٩٣- النونجي ، فرق الشيعة .

٩٤- هارولد بتور ، الميثيق ، ترجمة د. نادية النهارى ، المسرح، ع ٥٩ أكتوبر ١٩٩٣ م .

٩٥- هيننج نيلمز ، الإعراف للمسرحي ، القاهرة ، مكتبة الأنجلو المصرية ، د/ت .

مراجع أجنبية :

- 1- *A.ROSE, SOCIOLOGY AND THE STUDY OF VALUES .1956.*
- 2- *PARSONS, THE SOCIAL SYSTEM, LONDON, TUVISTOCH PUBLICATION.*
- 3- *G. VERNON, SOCIOLOGY OF RELIGION, MCGRAW HILL BOOK New York 1962.*
- 4- *J.GAULD, DICTIONRY OF THE SOCIAL SCIENCES.*
- 5- *F.ADLER, THE CONCEPTION OF VALUE IN SOCIOLOGY.*
- 6- *ENCY, RELIGION&ETHICS, VOL, XII, NEW YORK.*
- 7- *WILLIAM THOMAS, SOCIAL BEHAVIOR & PERSONALITY, 1959.*











Bibliotheca Alexandrina



0523679